



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América

Facultad de Letras y Ciencias Humanas

Escuela Profesional de Arte

**La plástica del humor gráfico político. Análisis de La
página del flaco de Julio Fairlie en el suplemento 7 días
del Perú y del mundo del diario La Prensa (1966 -
1970)**

TESIS

Para optar el Título Profesional de Licenciado en Arte

AUTOR

Evelyn Akemi SALAZAR PALOMINO

ASESOR

Emma Patricia VICTORIO CÁNOVAS DE ZEVALLOS

Lima, Perú

2017



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Salazar, E. (2017). *La plástica del humor gráfico político. Análisis de La página del flaco de Julio Fairlie en el suplemento 7 días del Perú y del mundo del diario La Prensa (1966 - 1970)*. [Tesis de pregrado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Escuela Profesional de Arte]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

850



UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE
SAN MARCOS
FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS



ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS
PARA OBTENER EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADO EN ARTE

Reunidos en el Salón de Grados de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Ciudad Universitaria, el día martes 30 de mayo del año 2017 a las diez horas, el Jurado de Sustentación integrado por los profesores: Dra. Martha Irene Barriga Tello, Presidenta; Mg. Luis Ramírez Leon, Dr. Octavio Santa Cruz Urquieta miembros informantes y la Mg. Emma Patricia Victorio Cánovas, Asesora.

Después de la exposición de la graduanda **Evelyn Akemi SALAZAR PALOMINO** la lectura de sus conclusiones y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, éste se retiró a deliberar y acordó calificar la tesis: *La plástica del humor gráfico Político. Análisis de la página del Flaco de Julio Fairlie en el suplemento 7 días del Perú y del mundo del diario La Prensa (1966-1970)*, con la nota de:

SOBRESALIENTE CON MENCIÓN (20)

Después de la calificación, se comunicó a la graduanda la nota obtenida. La Presidenta del Jurado recomienda a la Facultad de Letras y Ciencias Humanas el otorgamiento del Título de Licenciada en Arte a la Bachiller **Evelyn Akemi SALAZAR PALOMINO**. Concluido el acto académico a las horas, firman la presente acta por cuadruplicado.

11:15 HORAS

Dra. Martha Irene Barriga Tello
Presidenta

Mg. Luis Ramírez Leon
Informante

Dr. Octavio Santa Cruz Urquieta
Informante

Mg. Emma Patricia Victorio Cánovas
Asesora

Letras mayúsculas del Perú y América

Facultad de Letras y Ciencias Humanas / Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Calle Germán Amezaga n.° 375, Lima 1 - Perú. Ciudad universitaria (puerta 3)
Teléfonos: (051) (01) 452 4641 / (051) (01) 619 7000 - www.lettras.unmsm.edu.pe

ÍNDICE DE CONTENIDO

	Pág.
ÍNDICE DE TABLAS	4
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	5
RESUMEN	10
INTRODUCCIÓN	11
CAPÍTULO I: EL HUMOR GRÁFICO POLÍTICO	21
1.1 Algunas definiciones.....	21
1.1.1 El humor.....	22
1.1.2 El humor gráfico	26
1.1.3 El tema político	31
1.2 El carácter artístico del humor gráfico	33
1.2.1 El artista gráfico y la creación.....	34
1.2.2 La simplificación de las formas	41
1.2.3 La transformación de la imagen	44
1.2.4 La retórica visual y el humor	50
1.2.5 El desenmascaramiento y revelación del carácter.....	57
CAPÍTULO II: EL PERÚ EN LA DÉCADA DE 1960	62
2.1 Contexto histórico político del Perú en la década de 1960	62
2.1.1 Las alianzas estratégicas en torno a las elecciones presidenciales de 1962-1963	63
2.1.2 El primer gobierno de Fernando Belaunde Terry (1963-1968).....	70
2.1.2.1 La reforma agraria.....	72
2.1.2.2 Las obras públicas y la llegada de la crisis.....	77
2.1.2.3 La <i>International Petroleum Company</i> y la “página once”	81
2.1.3 El golpe de estado del General Juan Velasco Alvarado.....	85
2.2 La prensa peruana como espacio para el humor gráfico político en la década de 1960.....	87
2.2.1 La prensa peruana en la década de 1960.....	87
2.2.2 Periódicos peruanos y el arte gráfico	94
2.2.3 El diario <i>La Prensa</i> y el suplemento <i>7 días del Perú y del mundo</i>	97
CAPÍTULO III: EL HUMOR GRÁFICO POLÍTICO DE JULIO FAIRLIE	106
3.1 Julio Fairlie Silva	106
3.2 El humor gráfico de Julio Fairlie en <i>7 días del Perú y del mundo</i> del diario <i>La Prensa</i>	113
3.3 El carácter plástico del humor gráfico político de Julio Fairlie en <i>La página del flaco</i>	128
3.3.1 Componentes del análisis.....	128
3.3.2 Características generales de <i>La página del flaco</i> de Julio Fairlie	130

3.3.3 Estudio formal de las obras seleccionadas	132
3.3.3.1 “El mundo del fútbol”	133
3.3.3.2 “S/T”	156
3.3.3.3 “Proyecto de aniquilación agropecuaria”	187
3.3.3.4 “El Faraón Ramscejas I”	210
3.3.3.5 “Hay golpes en la vida ¡Yo lo sé!”	230
3.4 Análisis plástico del humor gráfico político de Julio Fairlie en <i>La página del flaco</i>	249
CONCLUSIONES	254
ANEXOS	258
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	272

ÍNDICE DE TABLAS

	Pág.
Tabla N° 1	110

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

	Pág.
1. Miguel Ángel. <i>Esclavo despertando</i> (circa 1513)	36
2. Gian Lorenzo Bernini. <i>Caricatura del cardenal Borghese</i>	42
3. Honoré Daumier. <i>Les poires</i> (1813).....	48
4. Julio Fairlie Silva. Detalle de “El mundo del fútbol” en <i>La página del flaco</i> (domingo 17 de julio de 1966). Suplemento <i>7 días del Perú y del mundo, La Prensa</i>	50
5. Anónimo. <i>Luther und Lutibers</i> . Estampa alemana, siglo XVII	53
6. Anónimo. <i>El gran eclipse del Sol</i> (1707). Museo Británico	54
7. Julio Fairlie Silva. Detalle de “El mundo del fútbol” en <i>La página del flaco</i> (domingo 17 de julio de 1966). Suplemento <i>7 días del Perú y del mundo, La Prensa</i>	56
8. Portada del suplemento <i>7 días del Perú y del mundo, La Prensa</i> . Año I, N° 32, 25 de enero de 1959.....	102
9. "7 días de mal humor", <i>7 días del Perú y del mundo</i> . Año I, N° 50, 07 de junio de 1959....	103
10. Raúl Valencia. Caricatura de The Beatles en portada de <i>7 días del Perú y del mundo, La Prensa</i> . Año VII, N° 365, 20 de junio de 1965	104
11. Tiras cómicas estadounidenses. <i>Última Hora</i> . Viernes 12 de setiembre de 1958.....	107
12. Fotografía de tira cómica "Sampietri" original de Julio Fairlie (ca. 1984)	110
13. Portada de revista <i>Rochabús</i> (59). 22 de octubre de 1958.	111
14. Julio Fairlie, "El hermano cargador". <i>Rochabús</i> (59), 22 de octubre de 1958.....	112
15. Luis Rey de Castro y Julio Fairlie, "7 días de mal humor". <i>7 días del Perú y del mundo, La Prensa</i> . 14 de junio de 1959.....	117
16. Julio Fairlie, "Malhumoroscope". <i>7 días del Perú y del mundo, La Prensa</i> . 05 de abril de 1959.....	118
17. Ilustración que muestra el cinetoscopio de Thomas Edison, ca. 1894.....	119
18. Julio Fairlie, "El Automovilista: Centauro Moderno". <i>7 días del Perú y del mundo, La Prensa</i> . 04 de enero de 1959	120
19. Julio Fairlie, "El Automovilista: Centauro Moderno" (detalle de ilustración). <i>7 días del Perú y del mundo, La Prensa</i> . 04 de enero de 1959	121
20. Julio Fairlie, "El Automovilista: Centauro Moderno" (detalle de ilustración). <i>7 días del Perú y del mundo, La Prensa</i> . 04 de enero de 1959	121
21. Julio Fairlie, "Problema con premio". <i>7 días del Perú y del mundo, La Prensa</i> . 13 de marzo de 1960.....	123
22. Julio Fairlie, "La página del flaco". <i>7 días del Perú y del mundo, La Prensa</i> . 21 de agosto de 1966.....	125
23. Julio Fairlie, "La página del flaco", impresión offset. <i>7 días del Perú y del mundo, La Prensa</i> . 17 de noviembre de 1972.....	127
24. Julio Fairlie, "El mundo del futbol". <i>7 días del Perú y del mundo, La Prensa</i> . 17 de julio de 1966.....	133
25. Julio Fairlie. Detalle de página "El mundo del fútbol". <i>7 días del Perú y del mundo, La Prensa</i>	134
26. Esquema de la distribución de las áreas en la página "El mundo del fútbol".	136
27. Julio Fairlie, "El mundo del fútbol" (detalle de viñeta sin perigráfico).....	137
28. Detalle del uso de la tinta negra. Julio Fairlie, "El mundo del fútbol"	138

29. Detalles de cartelas. (29a) Uso de las cartelas de título (29b) Uso de la cartela tipo señalética. Julio Fairlie, "El mundo del fútbol".	140
30. (30a) Detalle de viñeta de contenido político. Julio Fairlie, "El mundo del fútbol". (30b) Fernando Belaunde Terry exponiendo el plan vial de carreteras de su primer gobierno	142
31. Detalle de viñeta de contenido político. Julio Fairlie, "El mundo del fútbol"	144
32. (32a) Uso de la figura retórica icono lingüística de la metonimia. (32b) Uso de la figura retórica icono lingüística de la metalepsis. Julio Fairlie, "El mundo del fútbol".	147
33. Detalle del rostro del personaje de Belaunde, figura retórica icónica de supresión de coordinación. Julio Fairlie, "El mundo del fútbol".	148
34. (34a, b y c) Detalle de las representaciones de Fernando Belaunde, Manuel Odría y Víctor Haya de la Torre. Julio Fairlie, "El mundo del fútbol". (34d) Fotografía de los tres candidatos a las elecciones de 1962-1963 para la presidencia del Perú.	150
35. Julio Fairlie, "La página del bati-flaco: Sin título". <i>7 días del Perú y del mundo, La Prensa</i> . 9 de setiembre de 1966.	153
36. Julio Fairlie, "Mes de agosto mes de cometas". <i>7 días del Perú y del mundo, La Prensa</i> . 27 de agosto de 1967.	154
37. Julio Fairlie, "Las primeras letras". <i>7 días del Perú y del mundo, La Prensa</i> . 6 de abril de 1969.	155
38. Julio Fairlie, detalle del encabezado de la página "Sin título". <i>7 días del Perú y del mundo, La Prensa</i> . 23 de octubre de 1966.	156
39. Julio Fairlie, "Sin título". <i>7 días del Perú y del mundo, La Prensa</i> . 23 de octubre de 1966.	157
40. Línea cinética de movimiento. Julio Fairlie, "Sin título" (detalle).	159
41. Línea cinética de dirección. Julio Fairlie, "Sin título" (detalle).	160
42. Línea cinética de movimiento. Julio Fairlie, "Sin título" (detalle).	160
43. Dibujo donde se identifica la perspectiva aérea y el plano general frontal. Julio Fairlie, "Sin título" (detalle).	161
44. Viñeta sin perigrama dibujada en plano de picado. Julio Fairlie, "Sin título" (detalle).	162
45. Textura utilizada coloración de algunos personajes. Julio Fairlie, "Sin título" (detalle).	163
46. Ejemplo de tres usos del lenguaje escrito en la obra. Julio Fairlie, "Sin título" (detalle).	164
47. Viñeta sin perigrama donde se reconocen a los personajes identificados como el toro y el torero. Julio Fairlie, "Sin título" (detalle).	165
48. Líderes políticos representados. (48a) Manuel Odría Amoretti. (48b) Víctor Raúl Haya de la Torre. (48c) Héctor Cornejo Chávez. Julio Fairlie, "Sin título" (detalle).	167
49. Personajes políticos relacionados con la ciudad de Lima. (49a) Luis Bedoya Reyes. (49b) Jorge Grieve Madge. Julio Fairlie, "Sin título" (detalle).	169
50. Representación de Jorge Grieve Madge. Julio Fairlie, "Sin título" (detalle).	170
51. Representación icónica del presupuesto inflado. Julio Fairlie, "Sin título" (detalle).	171
52. Representación icónica del estudiante universitario. Julio Fairlie, "Sin título" (detalle).	173
53. Representación icónica de la huelga de trabajadores en la mina de cobre de Toquepala (Tacna). Julio Fairlie, "Sin título" (detalle).	174
54. Figura retórica icónico-lingüística de la metonimia. Julio Fairlie, "Sin título" (detalle).	176
55. Comparación entre los vocablos "manueletina" y "manoletina". (55a) Representación icónica de Manuel Odría toreando con el yeso de su pierna. Julio Fairlie, "Sin título" (detalle). (55b) Fotografías de Manuel Laureano Rodríguez Sánchez, "Manolete"	177
56. Dibujos del signifiante /estudiante universitario/ con orejas y rabo de burro. (56a) Estudiante universitario de la pieza "S/T" de "La página del flaco" (23 de octubre de 1966, 7	

días del Perú y del mundo, <i>La Prensa</i>). (56b) Estudiante universitario de la pieza "S/T" de "La página del flaco" (16 de abril de 1967, 7 días del Perú y del mundo, <i>La Prensa</i>).....	179
57. Comparación de diferentes niveles del mismo recurso retórico. (57a) Designación de nueva identidad en "Sin título" (23 de octubre de 1966, 7 días del Perú y del mundo, <i>La Prensa</i>). (57b) Designación de nueva identidad en "Impuestos como cancha" (20 de noviembre de 1966, 7 días del Perú y del mundo, <i>La Prensa</i>).....	180
58. Julio Fairlie, "¡Ajá, toro!". 7 días del Perú y del mundo, <i>La Prensa</i> . 29 de octubre de 1967.	183
59. Julio Fairlie, "¿Toros? Ja, Ja, Jajay!". 7 días del Perú y del mundo, <i>La Prensa</i> . 26 de noviembre de 1967.....	184
60. Julio Fairlie, "La ociosidad es la madre de todos los vicios.". 7 días del Perú y del mundo, <i>La Prensa</i> . 21 de enero de 1968.....	185
61. Julio Fairlie, "Esos comerciales de la TV!". 7 días del Perú y del mundo, <i>La Prensa</i> . 29 de junio de 1969.....	186
62. Julio Fairlie, "Proyecto de aniquilación agropecuaria". 7 días del Perú y del mundo, <i>La Prensa</i> . 4 de junio de 1967.....	187
63. Julio Fairlie, detalle del encabezado de la página "Proyecto de aniquilación agropecuaria".	188
64. Esquema de la distribución de las áreas encontradas en la página "Proyecto de aniquilación agropecuaria".	189
65. Viñeta sin perigrama. Julio Fairlie, "Proyecto de aniquilación agropecuaria" (detalle).	190
66. Ejemplos de los usos de las líneas simples. Julio Fairlie, "Proyecto de aniquilación agropecuaria"..	192
67. Personajes representados. Julio Fairlie, "Proyecto de aniquilación agropecuaria".....	193
68. Líneas cinéticas de movimiento. Julio Fairlie, "Proyecto de aniquilación agropecuaria". .	195
69. Tira cómica. Julio Fairlie, "Proyecto de aniquilación agropecuaria".....	196
70. Retrato caricaturizado del Ministro de Agricultura Rafael Cubas Vinatea. Julio Fairlie, "Proyecto de aniquilación agropecuaria".	198
71. Viñeta con perigrama. Julio Fairlie, "Proyecto de aniquilación agropecuaria".	200
72. Representación icónica de la burocracia en el proceso de la reforma agraria. Julio Fairlie, "Proyecto de aniquilación agropecuaria".	201
73. Figura retórica icónica de tipo jerarquizada no reversible. Julio Fairlie, "Proyecto de aniquilación agropecuaria" (detalle)..	203
74. (74a) Representación icónica de Rafael Cubas Vinatea. Julio Fairlie, "Proyecto de aniquilación agropecuaria" (detalle). (74b) Fotografía de Rafael Cubas Vinatea.....	205
75. Julio Fairlie, "Mi voto que boto". 7 días del Perú y del mundo, <i>La Prensa</i> . 30 de octubre de 1966.....	207
76. Julio Fairlie, "Burocracia dorada y de la otra". 7 días del Perú y del mundo, <i>La Prensa</i> . 31 de diciembre de 1967..	208
77. Julio Fairlie, "Cuota de sacrificio". 7 días del Perú y del mundo, <i>La Prensa</i> . 7 de julio de 1968.....	209
78. Julio Fairlie, "El faraón Ramscejas I". 7 días del Perú y del mundo, <i>La Prensa</i> . 1 de octubre de 1967.....	210
79. Esquema de la distribución de las áreas encontradas en la página "El faraón Ramscejas I".	212
80. Viñeta con perigrama, propuesta como escena final en la lectura general de la página. Julio Fairlie, "El faraón Ramscejas I " (detalle).	213

81. Viñeta con tramado de impresión puntos para simular el piso de la escena. Julio Fairlie, "El faraón Ramscejas I " (detalle)..	214
82. Título de la página. Julio Fairlie, "El faraón Ramscejas I " (detalle).....	215
83. El faraón Ramscejas I. Julio Fairlie, "El faraón Ramscejas I " (detalle).....	216
84. Súbditos o personajes de menor rango que el faraón. Julio Fairlie, "El faraón Ramscejas I " (detalle)..	217
85. Personajes recurrentes. (85a) "Acompañante 1". (85b) "Acompañante 2". Julio Fairlie, "El faraón Ramscejas I " (detalle)..	218
86. Comparación de la vestimenta dibujada por el artista y la vestimenta representada en un mural egipcio. (86a) Faraón Ramscejas I en su trono. Julio Fairlie, "El faraón Ramscejas I" (detalle). (86b) Seti I, con shenti y cleft. Imperio Nuevo. Fotografía original de Henry William Beechey, <i>circa</i> 1818. Museo Británico.	219
87. Viñeta del faraón Ramscejas I y un súbdito con rasgos de hambruna. Julio Fairlie, "El faraón Ramscejas I" (detalle)..	220
88. Conversación entre el "acompañante 1" y el "acompañante 2". Julio Fairlie, "El faraón Ramscejas I" (detalle).	222
89. Viñeta con la representación icónica del Residencial San Felipe. "El faraón Ramscejas I" (detalle).	223
90. Viñeta con la representación icónica del pueblo peruano durante los últimos años del gobierno de Fernando Belaunde Terry. Julio Fairlie, "El faraón Ramscejas I" (detalle).....	224
91. Representación icónica del edificio del Centro Cívico con una esfinge que lleva el rostro del faraón Ramscejas I. Julio Fairlie, "El faraón Ramscejas I" (detalle).	226
92. Julio Fairlie, "Sin título" (detalle). <i>7 días del Perú y del mundo, La Prensa</i> . 16 de octubre de 1966.....	229
93. Julio Fairlie, "Hay golpes en la vida ¡Yo lo sé!". <i>7 días del Perú y del mundo, La Prensa</i> . 6 de octubre de 1968..	230
94. Esquemas de las áreas de la página "Hay golpes en la vida... ¡Yo lo sé!".	232
95. Viñeta con fondo negro. Julio Fairlie, "Hay golpes en la vida ¡Yo lo sé!"(detalle).	233
96. Líneas cinéticas. Julio Fairlie, "Hay golpes en la vida ¡Yo lo sé!" (detalle).....	234
97. Cartelas. Julio Fairlie, "Hay golpes en la vida ¡Yo lo sé!" (detalle).	234
98. Comparación de la figura icónica del personaje de la Sierra peruana. (98a) Figura del "serrano" en la página "El faraón Ramscejas I" (detalle). (98b) Figura del "serrano" en la página "Hay golpes en la vida ¡Yo lo sé!" (detalle).	235
99. Detalle del grosor del trazo del artista. Julio Fairlie, "Hay golpes en la vida ¡Yo lo sé!" (detalle)..	236
100. Figuración icónica de Manuel Odría. Julio Fairlie, "Hay golpes en la vida ¡Yo lo sé!" (detalle).	237
101. Figuración icónica de Fernando Belaunde Terry. Julio Fairlie, "Hay golpes en la vida ¡Yo lo sé!" (detalle).....	238
102. Figuración icónica del militar con gorra de plato. Julio Fairlie, "Hay golpes en la vida ¡Yo lo sé!" (detalle).....	239
103. Figuración icónica del Coronel Gonzalo Briceño. Julio Fairlie, "Hay golpes en la vida ¡Yo lo sé!" (detalle).....	240
104. Viñeta con intervención del artista. Julio Fairlie, "Hay golpes en la vida ¡Yo lo sé!" (detalle).	241
105. Viñeta con la representación del ingreso de tanques de guerra al Palacio de Gobierno. Julio Fairlie, "Hay golpes en la vida ¡Yo lo sé!" (detalle).....	242

106. Fernando Belaunde al pie de un cerro. Julio Fairlie, “Hay golpes en la vida ¡Yo lo sé!” (detalle).	243
107. Figura del militar con gorra de plato rompiendo la cuarta pared. Julio Fairlie, “Hay golpes en la vida ¡Yo lo sé!” (detalle).	244
108. Belaunde Terry y el militar con gorra de plato en tira cómica. Julio Fairlie, “Hay golpes en la vida ¡Yo lo sé!” (detalle).	245
109. Alegoría de la constitución. (109a) La constitución pisoteada por un militar. Julio Fairlie, “Hay golpes en la vida ¡Yo lo sé!” (detalle). (109b) Alegoría de la Constitución, 1857. Petronilo Monroy (México, 1869), óleo sobre lienzo. Palacio Nacional de México.	247
110. Reacción de los medios de comunicación ante el golpe de Estado de las Fuerzas Armadas en 1968. Julio Fairlie, “Hay golpes en la vida ¡Yo lo sé!” (detalle).	248

RESUMEN

La tesis propone investigar la obra de Julio Fairlie Silva, uno de los humoristas gráficos más prolíficos de mediados del siglo XX. Las piezas a estudiar comprenden una serie de publicaciones de humor gráfico realizadas para el suplemento dominical *7 días del Perú y del mundo* del desaparecido diario *La Prensa* desde 1966 a 1970 (aunque su labor data desde 1959 y se extiende a 1974), tomando así solo la titulada *La página del flaco*. En esta sección Fairlie, inspirado en las noticias del día a día, recurre al humor para tratar diferentes temas que afectan a la sociedad peruana. La intención de la investigación es estudiar el humor gráfico político de *La página del flaco* y sus características plásticas para determinar las innovaciones artísticas y legitimar la obra de Julio Fairlie como una obra de arte.

Palabras clave: humor gráfico político, Julio Fairlie, arte gráfico peruano.

INTRODUCCIÓN

La tradición gráfica peruana representa un escenario amplio en el que los artistas realizan obras con diversos procedimientos o técnicas. Desde las decimonónicas caricaturas políticas en panfletos anónimos, pasando por las historietas en publicaciones periódicas independientes, hasta el constante humor gráfico actual presente en las páginas de prensa, el arte gráfico de nuestro país es una disciplina que actualmente acumula muchos años de obras que, en su mayoría, esperan ser estudiadas por los investigadores del arte.

Existe una iniciativa latente por congregar géneros del arte gráfico en discursos curatoriales y en documentos recopilatorios de las obras y los artistas, ejemplos en los que se advierte una tendencia a hacer una historia del arte gráfico peruano, con comentarios que ayuden a contextualizar la pieza, que describen procesos de trabajo o hasta expliquen posibles significados e intenciones en el artista. Ejemplos de este tipo de investigaciones son el texto de Raúl Rivera Escobar del 2005 *Caricatura en el Perú. El Período Clásico (1904-1931)*; *La rebelión de los lápices. El Perú del siglo XIX en caricaturas* (2012) de autores varios; de Alfonso Castrillón *La caricatura del Perú* de 1973; de Melvin Ledger *De Supercholo a Teodosio: historietas peruanas de los sesentas y setentas* del 2004 y del mismo autor con Carla Sagástegui *La historieta peruana I: los primeros 80 años 1887 – 1967* del 2003.

Otros tipos de textos son los manuales en los que es el mismo artista quien, empoderado, da pautas respecto a la elaboración de su trabajo gráfico al mismo tiempo que define una nomenclatura propia del género en el que se desempeña. Un ejemplo importante es el libro *Para hacer historietas* (1980) de Juan Acevedo, en el cual el artista no solo realiza lo descrito en líneas anteriores, sino que va un paso más allá al incluir en el manual la documentación de un taller de historietas con escolares que no tienen ninguna experiencia en el tema. Con este ensayo, Acevedo propone al género como una práctica artística y como una herramienta educativa y social.

A pesar de estas importantes acciones de investigación, existe todavía una falta de consenso académico desde la historia del arte peruano al momento de trabajar los aspectos formales de los diferentes subgéneros del arte gráfico, así como la delimitación

de los mismos: la caricatura, el humor gráfico, la historieta, la novela gráfica, la tira cómica y otras nomenclaturas que siguen en constante aparición. Tampoco hay una propuesta metodológica de estudio, ni el vocabulario necesario para describir sus características plásticas.

La anterior no es una labor sin iniciar. Existen ya ejemplos de estudios realizadas sobre algunos de los subgéneros del arte gráfico, tal es el caso de la tesis para optar por el grado de Licenciado en Arte *La fantasía tenebrosa en la novela gráfica de Diego Rondón Almuelle* de Víctor Hugo Asencios Ormeño (2014). El texto es uno de las contadas muestras en las que desde la historia del arte se explora las características plásticas de una obra gráfica peruana y demuestra su artísticidad, mediante la realización del análisis formal y la aplicación del método histórico crítico.

Considerando la amplia tarea que implica realizar este estudio en todos los subgéneros, los artistas y las obras, las iniciativas de investigación mediante grupos de estudio universitarios no son ajenas a este tema. Estudiantes de la Escuela Académico Profesional (E.A.P. en adelante) de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos han conformado durante los últimos años grupos de estudio dedicados al estudio del arte gráfico peruano, financiados por el Vicerrectorado de Investigaciones de la misma universidad. En primer lugar, se encuentra el Grupo de Estudio (G.E. en adelante) *Allpa*, con la estudiante de la E.A.P. Diana Rodríguez a cargo de la coordinación y la docente Mg. Adela Pino Jordán en la supervisión, quienes llevaron a cabo sus actividades durante los años 2009 y 2010, estudiando la historieta y la caricatura peruana. En segunda instancia se encuentra el G.E. *Tokapu*, con la coordinación del estudiante Jonathan Rojas Pintado, supervisión nuevamente de la Mg. Adela Pino Jordán (años de actividad: 2010-2011) y en el cual la autora de esta tesis participa en calidad de asistente de coordinación.

Desde su conformación, el G.E. *Tokapu* centró su investigación en el arte gráfico realizado en la prensa peruana del siglo XX y, a recomendación de la docente supervisora, se realizó una detallada búsqueda de material en diarios como *El Comercio* y *La Prensa*. Es en este último donde se descubrió la presencia de trabajos de Guillermo Yábar, Raúl Valencia, Julio Fairlie, entre otros, y se decidió estudiar a fondo al artista Julio Fairlie Silvia debido a la gran cantidad de obras que van desde la ilustración de

noticias y realización de tiras cómicas, hasta la designación de una página semanal para producir humor gráfico en torno a las noticias del diario.

Productos de esta investigación han sido la recopilación y fichaje de la obra del artista seleccionado realizada para el diario *La Prensa* y para su suplemento dominical *7 días del Perú y del mundo*. Dicha recopilación comprende los años 1959 al 1965 y el año 1967, fue realizada por los integrantes del G.E. *Tokapu* Carol Alguiar, Rosmeliz Alva, Natalia Higa, José Pantoja Sánchez, Jonathan Rojas Pintado, Erika Ruiz Barriga, Evelyn Salazar Palomino (autora de la tesis), Melissa Torres Fabián y Manuel Villalobos Burgos. Los resultados de investigación fueron entregados al Vicerrectorado de Investigación de la UNMSM en marzo de 2011 y en abril del mismo año se hicieron públicos en el coloquio “Crítica bajo la pluma. El humor gráfico de Julio Fairlie”, realizado en el auditorio principal de la Facultad de Letras y CC.HH. de la misma universidad. Es importante resaltar que el G.E. siguió con las investigaciones sobre el artista Julio Fairlie durante el año 2012 con el nombre *Tokapu II*, con nuevos integrantes, bajo la coordinación de la estudiante Melissa Torres Fabián y la supervisión de la docente Mg. Emma Patricia Victorio Cánovas. En esta nueva etapa el trabajo del humorista gráfico es homenajeado en una serie de artículos que fueron distribuidos en la Facultad de Letras y C.C.H.H de la UNMSM en el formato de hojas informativas mensuales. De esta manera los dibujos humorísticos de Julio Fairlie fueron investigados en relación a otras formas de arte, al mismo tiempo que se propuso traer la figura del artista al presente.

La presente tesis propone investigar el humor gráfico de Julio Fairlie Silva, uno de los humoristas gráficos más prolíficos de mediados del siglo XX. Las piezas a estudiar comprenden una serie de publicaciones de humor gráfico realizadas para el suplemento dominical *7 días del Perú y del mundo* del desaparecido diario *La Prensa*, desde 1966 a 1970 (aunque la labor del artista data desde 1959 y se extiende hasta 1974), y se limita a aquella que aparece en la sección titulada *La página del flaco*, la cual Fairlie, en base a las noticias del día a día, recurre al humor para tratar diferentes temas que afectan a la sociedad peruana. La intención es estudiar el humor gráfico político y sus características plásticas para determinar las innovaciones artísticas y legitimar la obra de Julio Fairlie como obra de arte.

La investigación se desarrolla en tres capítulos. El primero titulado “El humor gráfico político” comprende la definición del concepto humor gráfico político a partir del análisis de tres aspectos: la definición de humor como una herramienta social, la definición del humor gráfico como la materialización artística del primer concepto y, por último, el tema político, el cual le atribuye características críticas al género. Finalmente se establece una concepción general del objeto de estudio con el que se delimita el trabajo del artista Julio Fairlie Silva que sustenta el desarrollo de la tesis. La segunda parte del capítulo comprende el desarrollo del método histórico crítico para establecer cinco características artísticas que distinguen al humor gráfico del artista: la creación artística, la simplificación de las formas, la transformación de la imagen, la retórica visual y el humor y, por último, el desenmascaramiento y revelación del carácter.

El segundo capítulo denominado “El Perú en la década de 1960” expone dos procesos históricos: el contexto histórico y político peruano en la década de 1960 y el desarrollo del humor gráfico contemporáneo a la obra del artista Julio Fairlie durante el mismo periodo. Si bien se entiende que los procesos políticos no se desentienden de los sociales, económicos, culturales, etc., se hace énfasis en este tema debido a que el objeto de estudio de la tesis es el humor gráfico de carácter político trabajado por el artista en el diario *La Prensa*.

El tercer y último capítulo titulado “El humor gráfico político de Julio Fairlie” se centra en el estudio formal de la obra del artista. El texto inicia con una breve biografía del dibujante, para luego pasar al análisis en sí mismo, el cual comprende una descripción de los aspectos generales del humor gráfico político del artista. Luego, y debido a la cantidad de imágenes recopiladas con motivo de esta tesis, se ha realizado una selección de obras que son sometidas al análisis formal. El análisis consiste en la confrontación de las obras seleccionadas con las características artísticas expuestas en el primer capítulo y los criterios formales de composición, plástica, símbolos cinéticos, elementos de la percepción, expresión lingüística, tratamiento temático y uso de la retórica, a fin de demostrar su artísticidad.

Los límites de la investigación están dados por tres componentes principales: el periodo, la cantidad de obras y la temática. La etapa estudiada en la presente tesis comprende al humor gráfico político realizado por Julio Fairlie desde 1966 a 1970,

debido a que solo en estos años la sección gráfica del autor aparece con el título de *La Página del flaco* en el suplemento *7 días del Perú y del mundo* del diario *La Prensa*. En años anteriores las piezas del humorista gráfico no contaban con título y en el periodo posterior, el suplemento desaparece temporalmente para retornar como una revista independiente del diario. De igual manera, la investigación obliga a efectuar una selección de cinco obras de un total de 202 imágenes, realizando una primera discriminación por variedad de temas, llegando a escoger la temática política -de acuerdo a los intereses de esta tesis- y por último eligiendo subtemas políticos importantes en el Perú durante el periodo en cuestión.

La importancia de la investigación radica en la propuesta de una metodología de análisis del humor gráfico político de un artista peruano, Julio Fairlie, centrado en las características plásticas de su obra, lo cual representa un estudio novedoso en el tema y se suma a los escasos escritos realizados desde la historia del arte peruano. La realización de esta tesis impulsa e incrementa el estudio de carácter académico sobre los géneros de la gráfica peruana, especialmente en los aspectos de innovación artística, tratamiento temático y legitimación del género como pieza artística. Asimismo, la propuesta puede ser aplicada para el análisis de la obra de numerosos artistas peruanos que se desempeñan en estos (y otros) subgéneros del arte gráfico en nuestro país.

De igual manera, se trabaja una faceta poco estudiada del artista Julio Fairlie, cuya obra más comentada se refiere a las viñetas del personaje llamado *Sampietri*. De esta manera, se da a conocer otra faceta de su obra en la que se publicó el suplemento *7 días del Perú y del mundo* del diario *La Prensa*, durante más de quince años, y se caracterizó por un humor gráfico significativamente variado y con una propuesta innovadora en toda su creación artística. Por último, se espera que este estudio llame a la comunidad académica de historiadores del arte a seguir investigando en temas de arte gráfico peruano desde la propia disciplina a partir del estudio plástico de la obra para proponer nuevos resultados que contrasten los expresados en la presente tesis.

La hipótesis de trabajo sostiene que el proceso de creación artística, la simplicidad de las formas plásticas, las innovaciones artísticas en la composición, narrativa y tratamiento temático, así como la transformación de la imagen y el uso de la retórica visual determinan el carácter artístico del humor gráfico de Julio Fairlie, a la vez que

permiten identificar su postura crítica hacia las figuras políticas representadas mediante el desenmascaramiento del carácter.

El objetivo de esta tesis es estudiar la plástica del humor gráfico de Julio Fairlie realizado sobre temas políticos, durante los años 1966 a 1970 en *La página del Flaco* del suplemento *7 días del Perú y del mundo* del diario *La Prensa*. Asimismo, se plantea sentar las bases de la artísticidad del humor gráfico político de Fairlie a través del estudio de su creación artística, la simplificación de las formas, la transformación de la imagen, la retórica visual y la revelación del carácter. Finalmente se trata de manifestar las evidencias de innovación plástica en cuanto al tratamiento temático político en la obra de Fairlie mediante el análisis formal.

Para la realización de esta tesis se emplea el método histórico-crítico, que permite explorar los diversos estudios realizados respecto al valor artístico del arte gráfico, para luego ser aplicados en el estudio del humor gráfico de Julio Fairlie específicamente e identificar su carácter artístico. Por supuesto, para identificar dicha naturaleza en las obras, se cuenta también con la aplicación del análisis formal de una selección de ellas, considerando las siguientes variables: composición, elementos plásticos, símbolos cinéticos, elementos de la percepción, expresión lingüística, tratamiento temático, temática desarrollada y recursos retóricos. Esta propuesta de análisis formal es producto del estudio de las fuentes recogidas mediante el método histórico crítico y parten del estudio aplicado a la historieta y la caricatura, puesto que actualmente no existe un método de estudio específico para el humor gráfico. Así, la propia obra es la que revela sus características plásticas, las mismas que se apoyan en la investigación del contexto histórico social de los años en los que se enmarca la producción seleccionada (1966 – 1970). De esta manera es posible identificar no solo el carácter artístico del humor gráfico de Julio Fairlie, además de la innovación estilística en diferentes aspectos de su obra, sino también determinar las intenciones del artista y su actividad como crítico de su sociedad.

El método histórico crítico consiste en trabajar con distintos documentos y tomar de ellos los aspectos más trascendentales para el desarrollo de la investigación. Los textos consultados son de Ernst Gombrich: *The Principles of Caricature* (1938), escrito en base a un texto de Ernst Kris; *La máscara y la cara: la percepción del parecido en Arte, percepción y realidad* (1983); *The Experiment of Caricature en Art and illusion* (1984);

y Magia, mito y metáfora en *Los usos de las imágenes* (2003). De la información estudiada en estos libros se desprenden las cinco características artísticas planteadas en el primer capítulo de esta tesis, que legitiman las piezas de humor gráfico de Julio Fairlie como obras de arte.

Para el desarrollo de la última etapa se ha tomado como fuente la terminología propuesta por tres autores principales: de Scott McCloud *Understanding comics* (1994) para explicar la forma de lectura y tipos de composición, entre otros elementos formales de la obra; de Luis Gasca y Román Gübern *El discurso del cómic* (2011), para definir todos los elementos visuales de la obra de Fairlie; y del Groupe μ *Tratado del signo visual* de 2010, el cual es un ambicioso trabajo de descripción de la retórica de la imagen icónica y plástica. Cabe resaltar que los dos primeros textos aquí mencionados funcionan como glosarios de términos, de los cuales la autora del texto se basa para detallar definiciones del trabajo artístico del humorista gráfico Julio Fairlie Silva.

El trabajo de investigación se inicia con la recopilación de la obra a ser estudiada. Las imágenes utilizadas en esta tesis, correspondientes a los años 1966 al 1970, han sido examinadas en la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú. La adquisición de las mismas se ha realizado mediante el servicio de escaneo proporcionado por dicha institución, a solicitud de la autora, a excepción de las imágenes del año de 1967, las cuales fueron adquiridas previamente mediante el servicio de fotocopiado de la Hemeroteca, a solicitud del Grupo de Estudios *Tokapu*, material que fue compartido con todos los miembros del grupo durante la vigencia del mismo. Luego de la compilación, se realizó el fichaje de la obra que comprende 202 imágenes, correspondiente a los cinco años de estudio en esta investigación, se hizo una primera clasificación de las piezas de humor gráfico con temática política y de ellas se ha seleccionado un grupo de cinco para su análisis formal. Es importante mencionar que, con el propósito de realizar un análisis detallado de las obras, cada una de las páginas de Julio Fairlie ha sido subdividida en partes, delimitadas por las escenas que conforman la pieza. Esta segmentación se produce en las imágenes utilizadas en esta investigación gracias al manejo de programas de edición del paquete de Adobe® y formación autodidacta en diseño gráfico por parte de la autora. De esta manera, las viñetas específicas en una página analizada se observan sin ninguna distracción.

El escaso material bibliográfico realizado a partir del humor gráfico en particular, el cual posiblemente sea el menos estudiado de los subgéneros del arte gráfico. El gran interés se centra en la caricatura y la historieta principalmente. Una búsqueda rápida de bibliografía en catálogos de bibliotecas especializadas, tales como el caso de Dialnet (<https://dialnet.unirioja.es/>) de la Universidad de La Rioja (España) o Redalyc (<http://www.redalyc.org/>) de la Universidad Autónoma del Estado de México, además de revistas de divulgación en Humanidades y Ciencias Sociales (p. e. *Razón y Palabra* de México y *Diálogos* de Brasil), demuestra el gran interés y producción académica en torno al arte gráfico de Iberoamérica. Incontables estudios sobre la historieta, cómic, novela gráfica, ilustración, humor gráfico, etc. se desprenden de investigaciones desde diversas disciplinas, que aportan compilados históricos, biografías de artistas gráficos, análisis de temas y técnicas, estudios narrativos, comentarios de obras y un largo repertorio de trabajos académicos. Sin embargo, se hace evidente que los estudios desde la historia del arte son reducidos, más aún si nos enfocamos en el territorio peruano.

Este problema se extiende también debido a la presencia de iniciativas que desde otras disciplinas conceptualizan el arte gráfico ignorando sus características plásticas, como sucede, por ejemplo, en el artículo “Análisis crítico del discurso multimodal en la caricatura internacional del periódico *The Washington Post*” de Rodríguez y Velásquez (enero-junio, 2011), que definen a la caricatura como género periodístico de opinión, además de pertenecer al género del humor gráfico (p. 42). Otro caso es el que ocurre al correlacionar un subgénero del arte gráfico con otro, ese decir, al no diferenciar el humor gráfico y la caricatura tal como se expone en el artículo “La caricatura antes de la caricatura. Una arqueología del humor gráfico desde la Prehistoria” de Manuel Álvarez (enero-junio, 2015) y caer en el mismo ciclo de fusionar una definición con otra. Un ejemplo final es el de establecer relaciones de pertenencia entre un subgénero y otro como sucede en la serie de artículos virtuales “Periodismo iconográfico” de Carlos Abreu (2000). Todo lo expuesto puede llevar a confusiones a investigadores al carecer de referentes desde la historia del arte, además de existir una limitación importante pues se carece de una metodología definida para el análisis plástico de una pieza de humor gráfico, lo que probablemente sea un indicio del por qué este género aun sea considerado como un arte menor y no se reconozca su calidad plástica hasta la fecha.

A pesar de existir muy poca información sobre el humor gráfico peruano, es importante rescatar la tesis para optar por el grado de Doctor en Ciencias Sociales *Poder y humor gráfico durante el período de crisis del régimen de Alberto Fujimori, 1996 – 2000* de Carlos Infante Yupanqui. Este es un ejemplar desde la sociología del arte, en el que se muestra cómo la producción gráfica realizada en prensa es el resultado de la época histórica en que estas piezas artísticas aparecen. Otros aportes significativos son las definiciones del humor, las cuales se discuten para presentar la definición del humor gráfico al comienzo de la presente tesis.

Ya en el campo internacional cabe señalar algunos textos que tienen por objeto de estudio al humor gráfico en concreto. La tesis para optar el grado de Licenciado en Comunicación Social *Humor gráfico político y sus modos de construcción desde una mirada crítica* de María Aiello y Ana Varotto (Universidad Nacional de La Plata, 2008), trabaja humor gráfico en prensa y ahonda en su capacidad social de crítica hacia la política argentina. Similares objetivos se proponen en la tesis para optar el grado de Licenciado en Periodismo *El recurso de la caricatura política en los medios de comunicación, específicamente en las columnas de opinión de los diarios el comercio y el universo durante tres períodos determinados primera candidatura de Rafael Correa (agosto 2006), aprobación del referéndum (septiembre 2008) y segunda candidatura de Rafael Correa (Marzo 2009)* de Diana Gómez y Ana Calero (Universidad de Las Américas, Sede Ecuador, 2011).

Este trabajo de tesis es un esfuerzo grande en el que diversas personas e instituciones han brindado su apoyo de manera directa y/o indirecta, por tal motivo quiero agradecer a mis padres, Silvia y Carlos, por una vida de dedicación e impulso a ser cada vez mejor persona y profesional.

A mi asesora, la profesora Mg. Patricia Victorio Cánovas, quien ha sido el constante apoyo durante todo el desarrollo de la investigación y ha estado siempre cordialmente dispuesta a asistirme en cualquier duda que se presentase durante el camino. A mis jurados de tesis el Mg. Luis Ramírez León, el Dr. Octavio Santa Cruz Urquieta y la Dra. Martha Barriga Tello por sus acertados aportes para el enriquecimiento de este texto. A la Biblioteca Nacional del Perú y su Hemeroteca, por el atento servicio de su personal durante la adquisición de la obra estudiada. Al G.E. *Tokapu* y todos sus integrantes, especialmente a la docente Mg. Adela Pino Jordán, por inculcar en mí la práctica

investigativa del humor gráfico y a mi compañero Jonathan Rojas Pintado, por compartir conmigo este agrado por la gráfica en general.

A Wilfredo Montoya, quien me facilitó soporte bibliográfico desde el extranjero. A mis colegas y amigas Alberta Álvarez y Susan Soto, por la confianza, el consejo sincero y también por el apoyo en el acopio bibliográfico elemental para esta tesis. Al artista gráfico peruano Omar Zevallos, por conceder su tiempo para una entrevista tan enriquecedora y brindarme material exclusivo de su colección privada. A mis amigas Claudia Toledo, Erika Ruiz y Laura Beltrán por el constante ánimo a seguir con la investigación. Finalmente, un agradecimiento muy especial a Diego, por creer en mí siempre, ser mi compañero y el incansable apoyo y amor durante todos estos años.

CAPÍTULO I

EL HUMOR GRÁFICO POLÍTICO

1.1 Algunas definiciones

El humor gráfico plantea problemas aún irresueltos entre los estudiosos del arte gráfico peruano e iberoamericano. Diferentes investigaciones al respecto, trabajadas principalmente desde la sociología, lingüística, comunicaciones, psicología, etc., y en menor medida, desde la historia del arte, demuestran que existe todavía una tendencia a identificarlo como sinónimo de caricatura o de chiste¹. En otros casos, es considerado como herramienta para plasmar la caricatura, entendida esta únicamente como “un género con diferentes ramificaciones” (Abreu, 2000, párr. 70). Por otro lado, existen estudios en donde el uso indistinto de características y nomenclaturas provenientes de diferentes tradiciones dificulta la diferenciación entre el humor gráfico, la caricatura y, en algunos de sus subgéneros, la historieta (*Bang! Teoría de la historieta*, 2009, párr. 32).

Este capítulo no pretende establecer una clasificación de los subgéneros del arte gráfico² que incluya al humor gráfico, sino más bien proponer una definición de este último que permita abordar el trabajo plástico del artista Julio Fairlie Silva, plasmado en el suplemento *7 días del Perú y del mundo*, del desaparecido diario *La Prensa*, entre los años 1966 y 1970. Es pertinente advertir que esta investigación considera el humor gráfico, la historieta y la caricatura como subgéneros distintos que comparten ciertas características plásticas y formatos. Los conceptos con los que se trabaja en el capítulo son el humor, el humor gráfico y el tema político.

¹ Categoría empleada por Freud para definir una de las provocaciones naturales de la risa, junto con el humor y lo cómico (Freud, 1905).

² Se considera al arte gráfico como la categoría mayor en donde están incluidas diversas formas y técnicas de representación basadas en el dibujo y la impresión.

1.1.1 El humor

Antes de plantear una definición de humor gráfico, es importante aclarar a qué se refiere el término ‘humor’. El *Diccionario de la Real Academia Española* ofrece siete acepciones, de las cuales seis están relacionadas a la psicología y aluden o al estado de ánimo de una persona o a la antigua forma de nombrar los cuatro fluidos corporales responsables del carácter humano³. La quinta acepción se enlaza con el término humorismo: “modo de presentar, enjuiciar o comentar la realidad, resaltando el lado cómico, risueño o ridículo de las cosas”⁴. Es ésta la que más se aproxima a la definición de humor gráfico, aunque todavía resulte insuficiente para describir el trabajo de Julio Fairlie.

Materializar el término humor en el concepto de humor gráfico, principal categoría de esta investigación, lleva a algunas ambigüedades. Por ejemplo, enfatizar en lo gracioso o cómico de las situaciones y personajes representados no aborda el asunto de manera completa. Es posible que estas características sean interpretadas como propias de dichas situaciones o personajes antes de que el artista construya la situación humorística —en este caso, una viñeta, dibujo o cualquier otro tipo de representación gráfica. En la mayoría de las ocasiones, y en el contexto de una sociedad como la peruana, no hay nada más alejado de la verdad: los problemas sociales, económicos, políticos y de similar índole no solo constituyen serias complicaciones que afectan a diferentes sectores del país, sino que suelen ser descritas por el pueblo —o por la oposición— con calificativos que distan de modo significativo de lo risueño o ridículo, tal y como la definición propuesta establece. Por otro lado, no es del todo evidente que el resaltar el lado cómico se refiera a parte del proceso de comentar la realidad, es decir, que mediante el humor estas imágenes muestran, o en su defecto interpretan, la realidad de las cosas que suceden en una sociedad determinada. Se quiere dar a entender, de

³ humor. Del lat. *humor*, -ōris 'líquido', 'humor del cuerpo humano'.

1. m. Genio, índole, condición, especialmente cuando se manifiesta exteriormente.

2. m. Jovialidad, agudeza. *Hombre de humor*.

3. m. Disposición en que alguien se halla para hacer algo.

4. m. Buena disposición para hacer algo. *¡Qué humor tiene!*

5. m. humorismo (modo de presentar la realidad).

6. m. Cada uno de los líquidos de un organismo vivo.

7. m. *Psicol.* Estado afectivo que se mantiene por algún tiempo.

Real Academia Española. (2014). Humor. En *Diccionario de la lengua española* (24.a ed.). Consultado en <http://dle.rae.es/?id=KpO2OpY>

⁴ Real Academia Española. (2014). Humorismo. En *Diccionario de la lengua española* (24.a ed.). Consultado en <http://dle.rae.es/?id=KpX41VX>

acuerdo a este significado, que el humor es la forma de representación para comentar la realidad de un pueblo y no el tema principal representado.

De regreso a la primera parte de la acepción, se define el carácter social del humor como aquel capaz de establecer un punto de vista sobre el contexto, una capacidad de posicionarse críticamente ante la realidad. Con respecto a esta idea, Carlos Infante Yupanqui (2008) menciona que el humor puede considerarse como “contracultural” debido a su capacidad de oponerse al poder hegemónico (p. 76). Para apoyar su teoría, el autor recurre a Mijail Bajtin y señala que “[l]o cómico, llamado así a lo chistoso antes que a lo humorístico propiamente, aparece como tal, cuando lo serio y lo humorístico se ven impedidos de caminar juntos” (p. 76). Para determinar el origen histórico del carácter contracultural del humor, opuesto al de lo serio, Infante Yupanqui se centra en el Renacimiento, momento en el que

... la risa estaba asociada a lo carnavalesco..., por tanto, era patrimonio del pueblo. Mientras la clase dominante discutía con “seriedad” los mecanismos de dominación antes que de hegemonía sobre todos los espacios a su alcance o reproduciendo las formas cortesanas en base a lo “serio”, a lo solemne, a ese ritual de un comportamiento elitista y discriminatorio (pp. 77-78).

Para el autor, el humor no es solo una característica asociada a un pueblo dominado que, como dice la frase coloquial “ríe para no llorar”, sino que además se perfila como herramienta para hacer un comentario sobre la realidad social. En este caso específico, se habla de un comentario crítico respecto al poder dominante.

Siguiendo el aspecto social del humor, en tanto forma de comentar la realidad, María Aiello y Ana Varotto (2008) indican que

... el humor permite realizar una radiografía de los sucesos que afectan a la sociedad en general. De hecho, una de las armas más efectivas que presenta este género, es su doble estrategia que se materializa como crítica al poder y movilización de la conciencia del lector. A través de la sátira, caricatura e ironía, el humor contribuye a reflexionar sobre la realidad de un modo diferente, ya que además de hacer reír, busca que el destinatario analice (p.11).

Líneas más adelante, sostienen que

... el humor no es un elemento inmutable, sino un campo problemático cambiante, un sistema dinámico relacional que depende de los sujetos, sus esferas de acción y sus valores. Entendemos al humor como un acto social, un modo de contar la realidad. Es

una herramienta que sirve para interpretar y de algún modo incidir en el escenario social, lo que comprende a las prácticas culturales y las actuaciones de poder (p.11).

De lo indicado por las autoras se deriva que el humor es una fuerte herramienta de crítica social con un doble propósito: provocar la risa y hacer pensar. Martha Chamorro (2005) afirma que el humor “desafía los límites del poder, de la dirigencia, de la realidad misma, y los aborda desde un lugar de privilegio: el del pensamiento crítico” (p. 231).

Por otro lado, en cuanto a su misma conformación, otro rasgo distintivo del humor radica en su carácter intencional. Sigmund Freud, en su obra *El Chiste y su relación con lo inconsciente* (1905), señala la diferencia entre lo cómico, el chiste y el humor, e incluye a estos dos últimos en el primero. No es interés de la investigación ahondar en el contraste que existe entre estos términos o en las definiciones trabajadas por Freud⁵; sin embargo, les importante destacar que el autor atribuye al chiste una intencionalidad y un carácter social, puesto que, luego de ser pensado por el humorista, necesita de un tercer factor que, en tanto elemento externo, reconozca su existencia y solo entonces es validada como graciosa (p. 89). Lo cómico, además de ser considerado como la categoría que engloba al chiste y al humor, se presenta de otra manera, debido a que

... no precisa sino de dos personas: una que lo descubre y otra en la que es descubierto. La participación de una tercera persona, a la que lo cómico es comunicado, intensifica el proceso cómico, pero no agrega a él nada nuevo... El chiste «se hace» y la comicidad «se descubre», o sea, en primer lugar, en las personas, o, secundariamente y merced a una transferencia, en los objetos, situaciones, etc. (Freud, 1905, p. 103).

⁵ Oscar Steimberg, en su artículo “Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico” (2001), resume el pensamiento de Freud sobre lo cómico, el chiste y el humor de la siguiente manera:

“1) Lo cómico implica una aposición de sentidos divergentes (en términos de nuestra contemporaneidad podríamos decir: con quiebra de previsibilidades o isotopías), en un acontecer que puede incluir o no una acción consciente del sujeto (ejemplo de la risa ante la caída del hombre serio y formal que resbala en una cáscara de banana). El placer de la percepción de lo cómico derivaría de la "economía en pensamiento" ("placer de la subitaneidad", explica Kris) que posibilitaría en relación con esa articulación de opuestos, y de la satisfacción de una pulsión agresiva que pone en escena un sentimiento de superioridad.

2) En el chiste la comicidad está depositada sobre un tercero. Esta vez, el efecto placentero devendría de la economía de energía que resultaría de la superación compartida de la inhibición de la agresión. La narración de un chiste involucraría siempre a un receptor en tanto "invitación a la agresión común - compartida- y a la regresión común", para lo que se debe "ser de la parroquia" del sujeto-emisor del chiste (Bergson-Freud).

3) En el humor se registra un característico compromiso del sujeto en su propia humorada. El locutor del dicho humorístico tematiza o manifiesta en principio un sufrimiento, una ofensa recibida del mundo exterior. El efecto placentero -que también es descrito por Freud en tanto efecto compartido por emisor y receptor- devendría de un ahorro en emoción, al subordinarse la ofensa al principio del placer a través de la confirmación, mediante el acto de humor, de la "grandeza" del yo” (p. 2).

Lo cómico no necesariamente contempla el propósito de ser gracioso. En el ejemplo de Steimberg (2001, p. 2), la persona que se cae al pisar una cáscara de plátano —en la que se descubre la acción cómica, según el planteamiento de Freud—, no ha tenido la intención de no mirar la cáscara de plátano, pisarla, resbalar, caer sobre sus espaldas y dejarse ver por otra que pasaba cerca para generar en ella la risa.

Por otro lado, Freud describe el humor como

... la menos complicada de todas las especies de lo cómico. Su proceso se realiza en una sola persona y la participación de otra no añade a él nada nuevo. Nada hay tampoco que nos impulse a comunicar el placer humorístico que en nosotros ha surgido y podemos gozar de él aisladamente (p. 133).

Esta descripción también presenta un problema en su aplicación al humor gráfico. Oscar Steimberg (2001) y Federico Regianni (2012) discuten sobre ello en sus respectivos artículos, en especial Steimberg cuando —ante la definición propuesta por Freud sobre el humor como intencionalidad realizada solo en el autor del humorismo— habla del proceso de “despersonalización” en el autor del humor gráfico cuando los temas y la forma de ejecución de los mismos no lo incluyen como actor del humor. Esto se debe a que, en la mayoría de piezas, se cuenta con un artista no presencial, el cual es en realidad social (p. 5) en tanto es capaz de hablar por la población. Es decir, según Freud, el artista establece la situación humorística en la gráfica cuando asume la posición de la sociedad en tanto unidad orgánica, de modo que genera el humor a partir de lo que el artista-sociedad sufre: problemas políticos, económicos, sociales, etc. En otras palabras, crea humor sobre sí mismo.

Infante Yupanqui también señala que, si bien Freud no hace justicia a la definición del humor, sí menciona que “una ocurrencia no se produce sino para ser comunicada”, cuando habla sobre la intención, la complicidad y el “buen humor” existente entre las personas involucradas en el hecho humorístico (p. 84). Finalmente, señala que

... el humor desarrolla un circuito que termina en el gesto social, en la risa, fenómeno que concentra una descarga anímica violenta y que, inmediatamente, consciente o no, se enlaza con otro proceso mucho más complejo: el sentido común. El humor construye procesos de solidaridad e insolidaridad; une y a la vez separa (Infante Yupanqui, 2008, p. 85).

Este “gesto social” es también mencionado por Eduardo Paganini (2008) en su artículo “El humor entre los ’60 y ’70. Una breve mirada al humor como discurso social y su vínculo con la política”, donde analiza el humor desarrollado en Argentina entre las décadas de 1960 y 1970. Paganini indica que la risa, si bien es resultado del proceso humorístico, no es el fin ulterior de éste. Asimismo, afirma que la crítica de la realidad es la finalidad del humor, debido a que “[n]o era tan importante el cuánto me río, sino el de qué me río. Y todavía más aun: me río de esto que nos pasa porque merece ser transformado...” (párr. 3).

Sobre este mismo tema, Aiello y Varotto (2008) explican que la risa no se identifica como una forma de aminorar la gravedad del problema social, por el contrario, el humor funciona como una manera de “abrir los ojos” ante la situación que aqueja a una sociedad “y, a menudo, es el recurso más eficaz para que la gente tome conciencia de imperdonables errores o negligencias que llevan a la multiplicación de las desgracias” (p. 16).

De lo expuesto en los párrafos precedentes se desprende que el humor necesita de una forma de validación, y pues no solo tiene la intención de provocar una risa o sonrisa en otros. Además, toda su razón de creación necesita ser transmitida para constituirse en una herramienta de crítica social. Por otro lado, el humor puede ser considerado como un “bien social” (Infante, 2008, p. 79), capaz de emitir juicios críticos sobre la realidad a la que pertenece determinada población, y cuyo resultado es hacer reír al mismo tiempo que hacer reflexionar sobre el estado de dicha realidad.

1.1.2 El humor gráfico

Ante la descripción de lo que es el humor y sus principales características, aún es difícil diferenciar el humor gráfico de otros formatos con los que se confunde como son la caricatura, el dibujo humorístico, el chiste, el *cartoon*, la tira cómica y tantas otras denominaciones que se encuentran en distintas investigaciones. Para este estudio, y con la intención de calificar al trabajo del artista Julio Fairlie como un ejemplo de primer orden del humor gráfico realizado en el Perú, se parte de las concepciones más elementales, para luego discutir sus condiciones formales y establecer una definición.

En el *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina* (AA.VV., 2014), Eugenia Almeida se refiere al humor gráfico como

Toda expresión humorística que se manifiesta a través de una imagen. Si bien se trata de un arte antiguo, este tipo de humor cobra su forma actual a partir de la aparición de los medios masivos de comunicación, especialmente, la prensa (p. 98).

Asimismo, en “La caricatura antes de la caricatura. Una arqueología del humor gráfico desde la Prehistoria”, Manuel Álvarez Junco (2015) plantea que los conceptos de caricatura y humor gráfico mantienen una relación de sinonimia, y define este último como un

... concepto amplio que abarca a todos los dibujos realizados con afán de divertir. Aquí se incluyen los diversos tipos de piezas del término genérico, como el propio retrato caricaturesco y el extenso elenco de chistes en imágenes, acompañados o no de texto, en una sola viñeta o en tiras, los cartones políticos o los infantiles, etcétera (p. 102).

Finalmente, es pertinente referir las declaraciones de dos artistas gráficos destacados. La primera es de Pepe Pelayo, escritor, investigador y guionista de humor gráfico cubano, quien en calidad de editor de la web www.humorsapiens.com, plantea la siguiente definición

I- El humor gráfico es un arte. Perdón, el Humor Gráfico es un Arte, así, con mayúsculas y resaltado, como son las demás Artes. No es un “arte menor” como lo califican algunos. Y da igual las definiciones de Arte —la clásica o tradicional o la moderna—, que se aplique. Porque de ambas se llega a que, sin la menor duda, es Arte...

II- Para que algo sea catalogado como “Humor Gráfico”, debe cumplir los significados de cada una de las dos palabras:

"Humor": que la obra tenga intención de provocar risa o sonrisa (y hasta sonrisa interior, por supuesto); y...

"Gráfico": dicho de forma sencilla y básica: que sea una imagen en un plano creada con cualquier técnica adecuada, para que esté dentro de las artes gráficas (<http://humorsapiens.com/que-es-el-humor-grafico>, párr. 16-19).

La segunda es de Omar Zevallos Velarde, artista gráfico arequipeño, Coordinador Artístico del Salón Internacional de Humor Gráfico y caricaturista del diario Correo. En su libro *Trazos y risas* (2010), Zevallos explica no solo qué es el humor gráfico sino qué lo distingue de la caricatura y de la historieta al mencionar que

... aunque se traten de subgéneros con características y códigos diferentes entre sí. Diferencias que también debemos conocer.

La caricatura fisionómica tiene como figura central al personaje, que por definición aristotélica “representa a los hombres peores de lo que son”. En el caso del humor gráfico la temática puede ser amplia y diversa, ir de lo político a lo social, puede tener o no como protagonistas a personajes reales, allí lo absurdo se mezcla con lo cómico y con la ironía. Por eso, el humor gráfico es capaz de desatar una franca risa, una leve sonrisa o una severa reflexión. Se hace a través de una sola viñeta o de tiras cómicas de dos, tres o cuatro cuadros secuenciales. Y de allí a la historieta hay tres pasos, en ella se cuentan historias, relatos que pueden tener varias páginas (p. 15).

Es pertinente explicar algunos aspectos de las cuatro definiciones citadas antes de continuar con las particularidades formales del humor gráfico. La primera acepción, además de mencionar al subgénero en cuestión, presenta a la prensa como el espacio en el que el humor gráfico se difunde de modo más amplio. Debido a que existen la intencionalidad y la necesidad de comunicación por parte de los creadores del humor gráfico, históricamente se concibe a los panfletos y periódicos como los formatos predilectos para su divulgación. Si bien, en la actualidad, la prensa es el espacio preferido para esta manifestación, no se le considera como la única vía para hacerlo. Ejemplos de esto son las iniciativas de coloquios, muestras artísticas y textos curatoriales realizados en torno a artistas gráficos y antologías, además de los soportes de investigación web y de grupos de estudios de universidad.

Sobre la segunda definición, es interesante traer a la discusión el texto de Manuel Álvarez Junco (2015), quien parte del análisis de diversos académicos entre los que destaca a Ernst Gombrich y Ernst Kris⁶ por su estudio de los hermanos Carracci como los iniciadores de la caricatura (Álvarez, p. 101). Sin embargo, cuando Álvarez establece qué se puede denominar humor gráfico y cómo pueden existir ejemplos anteriores a la época del Barroco, menciona como primera hipótesis que “[a] la intencionalidad de divertir que portan este tipo de obras se tiene que sumar la de su necesaria publicación y difusión; algo que en el taller de los Carracci no se daba” (p. 101).

Se concuerda con el autor en el planteamiento de la categoría humor gráfico, mas no se comparte su punto de partida. El principal problema con la hipótesis en cuestión no

⁶ *The Principles of Caricature* es el texto de Gombrich y Kris en el que se basa Álvarez para su estudio. Escrito a partir de una ponencia dictada por Gombrich, en la que declara que la lectura se fundamenta en estudios previos de Kris.

se encuentra en su misma estructura, puesto que lo que afirma el autor puede ser válido⁷, sino en el ejemplo que sustenta su hipótesis. Efectivamente, los hermanos Carracci producen retratos caricaturizados en todo el sentido del término⁸, y Gombrich en ningún momento señala que la familia de artistas haya tenido la necesidad de comunicar estos dibujos para cumplir con uno de los requisitos del humor gráfico: la difusión —que no se debe confundir con la difusión actual de su obra como parte de exposiciones y colecciones de arte en diversos museos⁹. A pesar de que Álvarez sostiene argumentos consistentes sobre el carácter social del humor gráfico, como la intencionalidad y la difusión (p. 102), estudia a la caricatura trabajada por Gombrich como humor gráfico y cuestiona la consideración del trabajo de los Carracci en esta categoría¹⁰. La perspectiva que propone Álvarez en su trabajo es muy común dentro de los textos sobre el humor gráfico: se confunde este último con la caricatura, junto con expresiones como dibujos humorísticos, chistes, etc., lo cual contribuye al establecimiento de relaciones de sinonimia entre uno y otro término. Si se establece que el humor gráfico es la materialización del humor a través de una imagen visual creada a partir de alguna técnica gráfica con la intención de hacer reír, con el poder de criticar una realidad y con la necesidad de ser difundida por algún canal, las caricaturas de los Carracci solo cumplirían con la mitad de estos requisitos. Esto no desmerece su nivel artístico ni su carácter novedoso para la época, solo implicaría que no califican como humor gráfico *in stricto sensu*. Lo que se intenta poner en evidencia aquí es que no todas las caricaturas pueden ser consideradas humor gráfico, pero el humor gráfico sí puede utilizar algunas particularidades de la caricatura para su conformación.

Para terminar con la delimitación del término humor gráfico, las definiciones propuestas por Pepe Pelayo (s. f.) y Omar Zevallos (2010) son importantes ya que, a

⁷ “Only a few Carracci caricature drawings survive, most of them attributed to Agostino, but descriptions from the period make it clear these works were made as a kind of comic relief to mock the progressive theories the brothers were teaching in their academy at Bologna. They were thought of as portraits demonstrating what one contemporary termed “perfect deformity” (McPhee y Orenstein, 2011, p. 4).

⁸ La cita original dice: “...pero cuando el retrato caricatura fue inventado —y usamos este término en todo su significado— el mundo de los artistas se dio cuenta del hecho de que los caricaturistas ejercían una nueva forma de arte”. Traducción de la autora de la tesis desde el texto original: “...but when portrait-caricature was invented —and we use this word in its full meaning— the world of artists realized the fact that the caricaturists exercised a new form of art” (Gombrich y Kris, párr. 4).

⁹ Tanto el texto de Manuel Álvarez Junco, como muchos de los textos que Gombrich dedica al arte de la caricatura, muestran las ilustraciones de los hermanos Carracci y otros artistas con ubicaciones actuales como el British Museum (Reino Unido), Library of Congress (EE.UU.) y otros más.

¹⁰ “En este sentido, se debe apuntar que los dibujos caricaturescos de los Carracci sólo pretendieron la diversión particular y nunca utilizaron ningún tipo de grabado ni de difusión pública” (Álvarez Junco, p. 104).

diferencia de las ya descritas, toman como punto de partida la obra misma. Por un lado, Pelayo señala que el humor gráfico es, ante todo, un arte, premisa que defiende esta investigación que se fundamenta en la propia disciplina de la historia del arte; la mayoría de los estudios han sido realizados desde otras disciplinas que no son las artes plásticas ni la historia del arte, por lo que el humor gráfico no es considerado como un arte en sí. Por otro lado, Zevallos determina que se trata de un subgénero entre otros más, con los que puede compartir características. Es así que, en esta investigación, se explorará algunas de las características plásticas propias de otros géneros del arte gráfico que pueden ser aplicadas al humor gráfico de Julio Fairlie.

Por tanto, el humor gráfico queda definido como un subgénero del arte gráfico, que se entiende como la manifestación visual del humor mediante una técnica de representación plástica plasmada en un soporte físico o virtual¹¹. En cuanto a su conformación, puede o no tomar códigos y formatos de la caricatura y/o de la historieta¹². Se caracteriza por reproducir en sus piezas una amplia gama de temas y tener una intención establecida. Para el caso concreto de Julio Fairlie, se opta por emplear el término humor gráfico para definir su trabajo artístico. No obstante, existen estudios en los que el artista es descrito como historietista¹³ (Ledgard, 2004, p. 30) y como caricaturista¹⁴ (Castrillón, 1973). Como se observa en los argumentos presentados hasta este punto, la obra de Fairlie cumple con las características de la categoría humor gráfico: provoca la risa, utiliza una técnica de la gráfica (el dibujo y la reproducción impresa), emite un comentario sobre la realidad peruana y cuenta con un canal de difusión.

¹¹ Es importante aclarar el uso del término “manifestación visual”, puesto que el humor también cuenta con manifestaciones sonoras (el género musical de comedia o grupos de comedia que emplean la música en sus actos como Les Luthiers), manifestaciones lingüísticas como la sátira escrita y manifestaciones audiovisuales como las películas de comedia. De modo similar, se hace referencia a la representación en soporte virtual debido a las técnicas contemporáneas que permiten trabajar con ordenadores de mesa, tablets o laptops e incluso reproducen las técnicas tradicionales mediante programas de diseño.

¹² De la misma manera Constance McPhee y Nadine Orenstein (2011), distinguen la sátira política y la sátira social de la caricatura, ejemplificando con los casos de Honoré Daumier y James Gillray, cuyos trabajos son descritos como “sátiras políticas que contienen elementos de la caricatura”, de acuerdo a la siguiente cita: “To be precise when describing famous images such as Gillray’s *Tiddy-Doll* or Honoré Daumier’s pear-shaped head of King Louis-Philippe, we should call them political satires that contain elements of caricature” (McPhee y Orenstein, 2011, 3).

¹³ “Julio Fairlie, el único historietista verdaderamente estable de *La Prensa*, laboraba también en *Última Hora*, que funcionaba en el mismo domicilio. La página dominical de Fairlie se convirtió en la historieta peruana más longeva de *La Prensa*” (p. 30).

¹⁴ “Quizá un poco menor, Julio Fairlie, el conocido ‘flaco’, también se ha dedicado a la caricatura, aunque siguiendo últimamente el camino tan poco cultivado en nuestra tierra, de la tira cómica” (p.6).

1.1.3 El tema político

Hasta ahora no se ha hecho mayor mención respecto al tema político dentro del humor gráfico; sin embargo, es necesario aclarar que, a lo largo de todo su trabajo en el suplemento *7 días del Perú y del mundo* del diario *La Prensa*, Julio Fairlie desarrolló sus obras en torno a una temática diversa inspirada en los acontecimientos de la realidad peruana e internacional. Los principales temas referidos son la política, la sociedad, la economía, los deportes, la cultura, la ciencia, el espectáculo, las fechas significativas, la salud y la medicina, etc. En esta investigación, se estudiará el tema político porque abarca un amplio espectro dentro del trabajo de Julio Fairlie y plasma las características del humor gráfico estudiadas hasta ahora, con una variedad de subtemas importantes para la sociedad peruana.

El tema político no es exclusivo de esta expresión artística y tampoco es determinante para la identificación del subgénero, pero añade ciertas características a las definiciones ya establecidas que es pertinente mencionar. Ana Fernández (2015), al referirse al humor gráfico representado en la caricatura afirma que

[e]s un tipo de expresión humorística pero que tiene como referente el acontecer político, sus actores e instituciones políticas, los discursos y los hechos, las situaciones y declaraciones. En resumen, una mirada representacional de un suceso desde la crítica social, la ideología política, el ingenio mental, al desborde emocional y la intención persuasiva. Pero siempre anclada al referente político del cual se inspira y nutre y sobre el que reinterpreta y re significa, contradice y confabula (párr. 38).

Tal es el caso del artista Julio Fairlie, quien, acorde a esta referencia, también se nutre del acontecer político para realizar su obra: elecciones, polémicas entre dirigentes políticos, problemas territoriales, partidos políticos, obras denominadas “elefantes blancos” de gobernantes, etc.

En cuanto a la capacidad de emitir un juicio sobre la realidad de una sociedad, Aiello y Varotto (2008) mencionan que el humor

...está vinculado con el poder político de una época determinada, aunque no representa una vinculación directa con ese poder, sino como recurso de crítica, sátira y burla. Para ejercer un efecto cómico, no puede ser oficialista, siempre trata de ser crítico, en algunos casos claramente opositor, desconformista con la realidad que describe, trazando en sus textos o caricaturas a un oponente (p. 17).

De cierta manera, las autoras imaginan al humorista gráfico como un miembro de la sociedad que no está conforme con las decisiones políticas de un estatuto de poder. Puesto que el “tema político... es un componente fundamental de la sociedad [...] además de ser un ingrediente importante del humor, sobre todo cuando sus intereses distan de los del pueblo...” (Aiello y Varotto, p. 17), se opta por el humor gráfico como herramienta para alzar la voz, al mismo tiempo que el artista desempeña su rol como un actor social.

Con todo, establecer que el humor gráfico político es empleado exclusivamente por quienes no acceden al poder no es del todo cierto. Sobre este punto, Infante (2008) profundiza en torno a cómo, durante el régimen fujimorista, el humor gráfico político fue, por decirlo de algún modo, “secuestrado” por los periódicos chicha para luego ser liberado y oponerse al poder político ejercido por dicho gobierno. En otras palabras, si bien el humor gráfico político puede ejercer como herramienta de denuncia, también puede ser empleado para encubrir temas políticos graves. Por ejemplo, para el caso del humor gráfico político trabajado desde la perspectiva del pueblo desconforme, Patricia Compagnoni y Claudia Juan (2013), en *El humor gráfico riojano como fuente de información de la realidad social Argentina*, describen que “...el humor político, frecuentemente sirve para poner en evidencia actos de corrupción” (párr. 24).

Miriam Suárez (2015) coincide con esta propuesta y explica que

[e]l humor gráfico ha sido utilizado en la historia como medio de lucha, y la clase política ha sido siempre objeto de su crítica, sobre todo en momentos de tensión. La personalización de los acontecimientos y la atribución de responsabilidad a personas concretas hace que los políticos sean protagonistas de numerosas caricaturas en las páginas de los periódicos (p. 237).

Como se puede leer, la autora reafirma no solo el rol social del artista, sino que evidencia la capacidad de la que este dispone para responsabilizar los problemas políticos con nombre propio. Esta distinción es posible gracias a la capacidad que posee esta manifestación de ser referible, actual y establecerse en un contexto determinado. Asimismo, si se regresa a la definición del humor como fenómeno social, se desprende la necesidad de ser comunicado y reconocido para su entendimiento, de modo que pueda tomar parte en la crítica hacia el suceso político. Además, el “momento de tensión” al que alude Suárez hace referencia a la tendencia hacia la proliferación del

humor gráfico político en tiempos cuando las instituciones políticas sostienen intereses que difieren de los del pueblo. Tendencia, mas no exclusividad, tal como explican Diana Gómez y Ana María Calero (2011): “[n]o solamente en los momentos de crisis se genera la caricatura política, puesto que los hechos diarios son los que producen una crítica constante” (p. 88)¹⁵.

Finalmente, y a modo de resumen, se define el humor gráfico político como el subgénero del arte gráfico que comenta sobre la realidad y la problemática política de una sociedad, con la capacidad de hacer reír y al mismo tiempo reflexionar sobre dicha realidad. Su formato gráfico es variado de acuerdo a los códigos icónicos aplicados, los cuales pueden ser compartidos con otros subgéneros del arte gráfico. Sus principales características son su carácter social (el artista dispone de una facultad de reunión o unificación: cuando alguien se ríe de la obra de humor gráfico, también se está riendo con el artista), su necesidad de ser difundido y mantenerse en un contexto político determinado, y, por último, su capacidad crítica ante la injusticia social.

1.2 El carácter artístico del humor gráfico

En esta segunda parte del capítulo se presenta algunas características artísticas encontradas en géneros del arte gráfico como la caricatura, la sátira política o la historieta, y que han sido estudiadas por diversos académicos —entre los que destaca la amplia investigación realizada por Ernst H. Gombrich. Estas particularidades son descritas y discutidas para señalar de qué manera se manifiestan en el humor gráfico político y servirá de sustento para especificar estas y otras características formales en el capítulo dedicado a Julio Fairlie y su obra.

¹⁵ En la tesis de grado *El recurso de la caricatura política en los medios de comunicación, específicamente en las columnas de opinión de los diarios El Comercio y El Universo durante tres períodos determinados: primera candidatura de Rafael Correa (Agosto 2006), aprobación del referéndum (septiembre 2008) y segunda candidatura de Rafael Correa (Marzo 2009)*, de Diana Gómez Totoy y Ana María Calero Revelo, el término de caricatura política está entendido como el de humor gráfico político, de acuerdo a las características de crítica, provocación de la risa y soporte gráfico.

1.2.1 El artista gráfico y la creación

Uno de los aspectos más discutidos dentro de los estudios realizados sobre el arte gráfico, desde la perspectiva de artistas e historiadores de arte, es si este género se constituye en un arte autónomo o no. Esta etapa de la investigación propone estudiar algunos rasgos propios de la creación artística en la caricatura y la sátira política, y que pueden ser observados también en el humor gráfico de Julio Fairlie y su trabajo en *La página del flaco*.

Gombrich (1938) establece una serie de puntos específicos sobre el proceso histórico de la caricatura, desde que apareció en el siglo XVI hasta sus manifestaciones más recientes. Sobre la concepción artística del subgénero, el autor menciona que el arte de este tiempo ya no se limita al proceso de imitación de la naturaleza —tal como fue concebido en la época Clásica—, sino que se trata de captar la esencia de la realidad. De esta manera, “ya no era solamente la habilidad la que hacía al artista, sino el regalo de la visión que le permitía ver la verdad eterna de las ideas más allá del velo de la naturaleza”¹⁶ (párr. 5).

Aunque el proceso creativo del humorista gráfico implica disponer de un gran conocimiento actual sobre lo representado en la obra, también conlleva entender los procesos sociales o políticos que permiten que el acontecimiento en cuestión suceda. No se trata de saber representar físicamente a un político cualquiera, sino de comprender el hecho sucedido en torno a su figura. Esta idea no escapa de las diferentes muestras de pintura historicista realizadas en Europa y en América Latina, especialmente en épocas de revolución (o de independencia) donde los artistas pueden seguir una ideología, participan activamente de la vida política de sus naciones o son partidarios de agrupaciones políticas. De la misma manera, existen artistas que se encuentran al margen político, pero dejan entrever sus opiniones mediante sus obras. Cualquiera sea el caso, los artistas están familiarizados con los conflictos ocurridos y son capaces de captar la esencia de lo acontecido en la nación a través de una interpretación y no conformarse con una representación superficial de los hechos.

Esto es lo que Gombrich (1938), tomando algunas frases de Schlosser y Panofsky, determina como

¹⁶ Cita del texto original: “It was no longer skill alone that made the artist, but the gift of vision which enabled him to see the everlasting truth of ideas beyond the veil of nature”.

...un completo cambio en el rol del artista y su posición en la sociedad. Esto no se refiere al salario del artista ni a su prestigio como miembro de un grupo social concreto, ni a si cargaba una espada —pero al hecho de que ya no era más el trabajador manual, el *banausos* de la antigüedad, pero se había convertido en un creador [...]. De un imitador se convirtió en un creador, de un discípulo de la naturaleza, su maestro (Schlosser, 1924; Panofsky, 1924). La obra de arte era una visión nacida en su mente¹⁷ (párr. 23).

Una de las peculiaridades que determina la conclusión de Gombrich sobre el rol del artista y, sobre todo, su forma de trabajo, es ejemplificado con un comentario¹⁸ - realizado en guía de Florencia- a la serie de obras no terminadas de Miguel Ángel, *Los esclavos* (ver *Figura 1*), y cómo estas se presentan más admirables que un trabajo finalizado. Según este comentario

[l]a obra de arte es —por primera vez en la historia europea— considerada como una proyección de una imagen interna. No es su proximidad a la realidad la que prueba su valor, sino su cercanía a la vida psíquica del artista. Además, por primera vez el bosquejo fue tomado en alta estima como el documento más directo de inspiración [...]. El artista [...] no es un imitador de la cruda realidad. Va más allá de la realidad al visualizar las 'ideas', la esencia de las cosas. Solo el genio artístico tiene este regalo de la visión que le permite abrir su mente a la idea de belleza y darse cuenta de ello en el trabajo de su mano. 'Invenzione', el poder de la imaginación, es considerado como el más noble de los regalos del artista¹⁹ (Gombrich y Kris, 1938, párr. 23).

¹⁷ Cita del texto original: "The end of the sixteenth century, the period when caricature first appears, is marked by a complete change in the artist's role and his position in society. This refers neither to the artist's income nor to his prestige as a member of a concrete social group, nor to whether or not he carried a sword—but to the fact that he was no longer a manual worker, the *banausos* of antiquity, but he had become a creator [...]. From an imitator he became a creator, from a disciple of nature its master (Schlosser, 1924; Panofsky, 1924). The work of art was a vision born in his mind".

¹⁸ Gombrich no detalla quién hace el comentario o quién es el autor de la guía, solo cita como referencia a Ersnt Kris y su texto *Der Stil rustique* (1926), de donde toma el ejemplo del comentario.

¹⁹ Cita del texto original: "The work of art is—for the first time in European history—considered as a projection of an inner image. It is not its proximity to reality that proves its value but its nearness to the artist's psychic life. Thus for the first time the sketch was held in high esteem as the most direct document of inspiration [...] The artist... is not an imitator of crude reality. He goes beyond reality in visualizing the 'ideas', the essence of things. Only the artistic genius has this gift of vision which enables him to open his mind to the idea of beauty and to realize it in the work of his hand. 'Invenzione', power of imagination, is considered as the most noble of the artist's gifts."

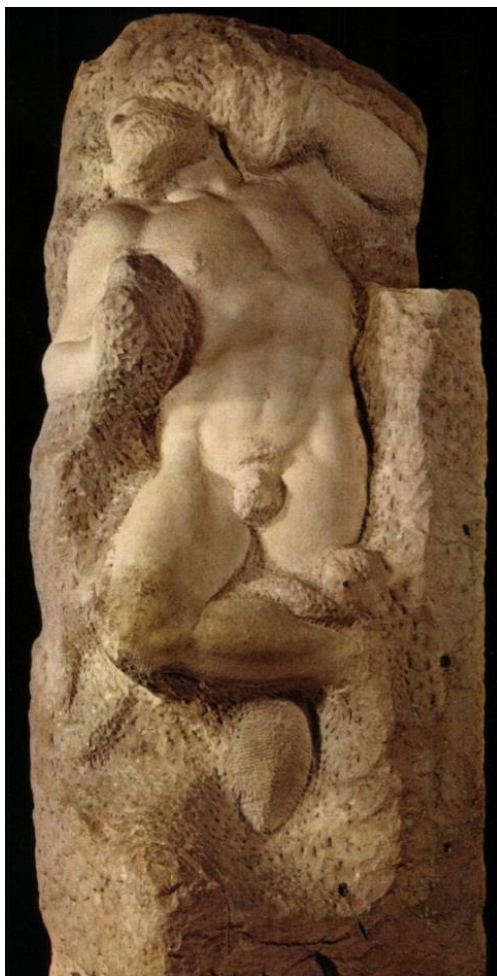


Figura 1. Miguel Ángel. *Esclavo despertando* (circa 1513). Fuente:
http://maestrosdesociales.blogspot.pe/2013/07/historia-del-arte-tema-10-cinquecento_8053.html

Si bien el comentario se refiere a una obra del maestro Miguel Ángel (y no a un ejemplo temprano de caricatura), es posible extraer un sentido que aplique al ámbito del humor gráfico ya que, en ambos casos, se trata de la proyección de una imagen interna. El humor gráfico político no es un tipo de representación realista ni naturalista: es una visión plasmada de los sucesos políticos que ocurren en el entorno del artista, una visión particular que se convierte en social, debido a diversas características plásticas que hacen que la obra sea reconocida por el público y le permiten desarrollar una reflexión crítica de la situación descrita. El dibujo esquematizado o el bosquejo es una de estas características.

Las esculturas inconclusas de Miguel Ángel son bloques de mármol de los cuales los esclavos parecen tratar de escapar. Se trata de la visualización del nacimiento de la obra

de arte desde su materia prima, su soporte, pero es la visualización de un proceso aún no terminado. Igualmente, el artista de humor gráfico requiere de un proceso de experimentación (Gombrich, 1984) en el que el bosquejo es su máximo instrumento de trabajo, de ensayo y error. Mediante este y otras herramientas que se discuten en esta segunda parte del capítulo, el humorista gráfico desmenuza la realidad política en su esencia principal. Es esta esencia, entonces, la que se transmite finalmente hacia el público que observa la obra.

El proceso de experimentación, al que es sometida la imagen trabajada por el humorista gráfico, es muy similar al que Gombrich describe en el caso del retrato caricaturizado. El artista proyecta una imagen que se va transformando, a lo que el autor describe como el “proceso primario” (1938, párr. 32). Para explicar en qué consiste este proceso, Gombrich compara la secuencia del sueño planteada por Freud, en la que las percepciones de la realidad se confunden unas con otras y se van alterando y dan a conocer nuevas formas únicas para cada individuo (1938, párr. 32). En la caricatura, el artista

... conscientemente altera su modelo, lo distorsiona, y juega con sus características, y así muestra el poder de su imaginación —que puede exaltar como bien puede degradar. En vez de un retrato objetivo del mundo de afuera, el artista substituye su visión subjetiva, empezando así una evolución que conduce por un camino sinuoso hacia su culminación en el arte moderno²⁰ (Gombrich y Kris, 1938, párr. 32).

Es evidente, sin embargo, que para el caso del sueño, la experimentación de la forma sucede de manera inconsciente. Para el caso del humor gráfico, como se ha establecido al iniciar el capítulo, dicha experimentación es realizada de forma consciente, debido a la motivación e intención del artista sobre su obra.

De regreso al tema del bosquejo y el trabajo de experimentación, Gombrich (1984) refiere la existencia de diversas formas de creación de retratos caricaturizados. Un ejemplo importante es el que brinda a propósito del inventor de la tira cómica o historia gráfica, Rodolphe Töpffer (1799-1846), quien desarrolló un método específico para realizar sus dibujos sin referencia a lo natural. El autor del texto explica que

²⁰ Cita del texto original: “He consciously alters his model, distorts it, and plays with its features, and thus shows the power of his imagination —which can exalt as well as degrade. Instead of an objective portrayal of the outer world he substitutes his subjective vision, thus starting an evolution which leads by a winding road to its culmination in modern art”.

Para recomendar el medio a educadores de buenas intenciones, pero sin entrenamiento, Töpffer emerge con su descubrimiento psicológico — uno puede desarrollar un lenguaje pictórico sin ninguna referencia de la naturaleza, sin aprender a dibujar a partir de un modelo. La línea dibujada, él dice, es puro simbolismo convencional. Por esa misma razón es inmediatamente inteligible a un niño, quien podría tener dificultad en desentrañar una pintura naturalista. Además, el artista que usa un estilo tan abreviado siempre puede confiar en que el observador complete lo que él omite. En una pintura virtuosa y completa, cualquier vacío será perturbador; en el dicho de Töpffer y sus imitadores²¹ (1984, pp. 270-272).

Pese a que es importante reconocer que, en la actualidad, es difícil que un artista figurativo (de cualquier género) pueda manifestar su obra sin tomar lo reconocido en la naturaleza a través de sus sentidos, las enseñanzas de Töpffer pueden leerse como el llamado a coger el lápiz y empezar a dibujar. Este es el primer paso, según Töpffer, para la creación artística de personajes. Él afirma que

Con una simple reorganización de los trazos primitivos, nuestro ermitaño solitario descubrirá cómo estos elementos y sus combinaciones le afectan a él y a nosotros. En consecuencia, un poco de experimentación con narices o bocas nos enseñará los síntomas básicos, y de aquí nosotros podemos proceder, simplemente garabateando, a crear personajes²² (Gombrich, 1984, p. 272).

Los denominados “trazos primitivos” son, en realidad, un insumo básico para el desarrollo de este subgénero artístico. Su empleo solo resulta fundamental para la creación de personajes a través de la experimentación sobre una u otra característica del dibujo, sino que, tal y como se desarrolla el humor gráfico en la actualidad, es el escenario en el que esta experimentación llega a convertirse en maestría. Cuando Gombrich (1984) habla del uso del método de Töpffer, o de los tratados para la práctica de las expresiones en caricaturas, menciona que estos son llevados a toda Europa con la intención de que cualquiera pueda convertirse en un experto en la materia. Para el autor, estos tratados

²¹ Cita del texto original: “To recommend the medium to well-meaning but untrained educators, Töpffer comes out with his psychological discovery —you can evolve a pictorial language without any reference to nature, without learning to draw from a model. The line drawing, he says, is purely conventional symbolism. For that very reason it is immediately intelligible to a child, who might have difficulty in disentangling a naturalistic painting. Moreover, the artist who uses such an abbreviatory style can always rely on the beholder to supplement what he omits. In a skilled and complete painting, any gap will be disturbing; in the idiom of Töpffer and his imitators”.

²² Cita del texto original: “By a simple reshuffle of these primitive traits, our lonely hermit will find out how these elements and their combinations affect him and us. Thus a little experimentation with noses or mouths will teach us the elementary symptoms, and from here we can proceed, simply by doodling, to create characters”.

... de hecho contribuyeron a la abundancia del conocimiento visual, aunque no, al principio, del Arte Mayor. Ahí donde los anticuados de credos académicos, del decoro, militaban en contra de la experimentación con todas las variedades de emociones y tipos humanos. Los nobles no lloraban ni reían. Por esa razón, el arte humorístico fue dejado para convertirse en el campo de prueba de estos descubrimientos²³ (p. 280).

Nuevamente se puede establecer un enlace histórico entre el humor y el comportamiento de las sociedades del siglo XVI. Es en estos contextos en donde la nueva expresión artística logró desarrollarse tanto en su aspecto formal como de fondo. Ya Gombrich (1938) menciona que, para el caso de la caricatura, existe cierta libertad en torno a ese primitivismo del que se habla en el párrafo anterior, uno que se plasma en todas sus características: el estilo, la tendencia, el formalismo y también el humor (párr. 39).

Por otro lado, y para apoyar la experimentación del retrato caricaturizado de acuerdo a Töpffer, Gombrich señala el caso de William Hogarth (1697-1764) y explica la decisión del artista de no trabajar la caricatura según los academicismos, es decir, copiando modelos: “Hogarth aceptó la idea del arte como lenguaje y aprovechó con entusiasmo las posibilidades que este ofrecía para la creación de personajes con los que personalizar su escenario imaginario”²⁴ (1984, p. 281). Si se retoma la mención de Töpffer de que la línea es “puro simbolismo convencional” (Gombrich, 1984, p. 270), Hogarth coincide con aquel al atribuirle al arte el carácter de lenguaje. Así como cada lenguaje cuenta con sistemas y códigos establecidos, cuyos elementos y respectivas combinaciones permiten crear mensajes, la caricatura también usa sus elementos formales propios para desarrollar múltiples visiones de la fisonomía de un personaje. Igualmente, el humor gráfico explota las variadas posibilidades combinatorias de sus herramientas plásticas para crear situaciones que representen las lecturas sociales hechas de un escenario político específico. Sin adelantar el estudio formal, Julio Fairlie es capaz de utilizar cinco o más herramientas plásticas de la sátira política, la tira cómica y el retrato caricaturizado en una sola *Página del Flaco*, con el objetivo de que su lectura unificada constituya una sola estructura.

²³ Cita del texto original: “... they did in fact contribute to the store of visual knowledge, though not, at first, in Great Art. There that other shibboleth of academic creeds, decorum, militated against experimenting with all varieties of human types and emotions. The noble neither laugh nor cry. Thus humorous art was left to become the testing ground of these discoveries”.

²⁴ Cita del texto original: “Hogarth accepted the idea of art as a language and seized eagerly on the possibilities it offered for the creation of characters with which to people his imaginary stage.”

Asimismo, cuando Gómez y Calero (2011) se refieren al trabajo creativo del caricaturista, mencionan que este no debe imitar solo los rasgos físicos de un personaje, sino que debe ser capaz de configurar su mensaje mediante sus trazos. Las autoras agregan que el artista

...debe poseer un amplio sentido social, una comprensión socio-política de la realidad, una ideología definida, y una alta conciencia político-social y moral, conjuntamente con el ingenio necesario para saber cuál es la mejor manera de enviar un mensaje interpretado mediante elementos y los actos que lo rodean (pp. 86-87)

Gombrich, por otro lado, insiste con Hogarth sobre la creación de personajes mediante el retrato caricaturizado. El historiador del arte afirma que el personaje

...descansa en el conocimiento del cuerpo y corazón humano. Esto muestra al artista como creador de tipos convincentes. Y aquí, Hogarth insinúa, el arte cómico no es menos supremo que la mayor admirada gran manera de Rafael, quien también hizo nada más —y nada menos— que crear personajes²⁵ (1984, p. 281).

Por esta razón, el humor gráfico que se produce en la actualidad debe buena parte de su constitución formal a la evolución de estos retratos caricaturizados. El desarrollo y la práctica de la representación de la fisonomía humana (y animal, como se verá en algunos casos) propicia no solo la comprensión del carácter de un personaje, como lo puede también hacer un retrato naturalista; sino que, en el caso del humor gráfico, ya no se trata de saber quién es y cómo es un personaje público mediante la herramienta de su representación física, sino de comprender lo que este personaje representa y cómo afectan sus decisiones políticas a una sociedad específica, debido a que en la práctica del humor gráfico se produce el desmembramiento del hecho político. Esto se apoya en el tratamiento humorístico no solo de su figura, sino también de otros factores plásticos que se discuten a continuación.

²⁵ Cita del texto original: "Character, by contrast, rests on knowledge of the human frame and heart. It shows the artist as a creator of convincing types. And here, Hogarth hints, comic art is no less supreme than the much-admired grand manner of Raphael who also did no more—but no less—than create characters".

1.2.2 La simplificación de las formas

En el ítem anterior, se destaca una de las características plásticas más utilizadas por el humor gráfico: las formas básicas. Cuando Töpffer y, de manera indirecta, Hogarth se refieren a lo primitivo, señalan la reducción de las formas en el retrato caricaturizado. A propósito de este tema, Gombrich (1938) advierte que

pronto, sin embargo, una nueva característica es añadida y que ha constituido desde ese momento uno de los fundamentos de la caricatura, esto es la simplificación. Tan temprano como en el siglo XVII, un crítico de arte francés, Félibien, luego de definir la caricatura como un retrato cómico añadió que era uno que se bosquejaba en unos cuantos trazos²⁶ (párr. 8).

El autor hace referencia a la definición de la caricatura planteada por Félibien cuando describe los dibujos realizados por el arquitecto y escultor Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), al respecto, Gombrich menciona (1938) que

Los trazos de su pluma muestran una libertad sublime. Siguiendo las líneas de su composición nos damos cuenta que no fue por casualidad que este estilo vino a ser el usado para la caricatura, puesto que pertenece a la esencia del chiste y difícilmente puede ser separado de un significado interno [...] Además el estilo abreviado gana su propia significancia, como si el artista fuera a decirnos: “Ven, este gran hombre no es nada más que un montón de líneas. Puedo entender su personalidad en unos pocos trazos²⁷ (párr. 9).

La caricatura referida en la cita es aquella en la que Bernini retrata al Cardenal Scipione Caffarelli Borghese (1577-1633) (ver *Figura 2*). En esta obra, efectivamente, el artista reduce, con unas pocas líneas, todas las partes del rostro de este personaje, y al mismo tiempo asegura la semejanza con el retrato naturalista del mismo. José Antonino (1980) explica que el humor gráfico, haciendo énfasis en su parte humorística, puede representarse también como un dibujo realista, teniendo en cuenta que es necesario mantener las otras particularidades de este subgénero, tales como la intencionalidad y la

²⁶ Cita del texto original: “Soon, however, a new feature was added which has ever since then constituted one of the essentials of caricature, namely simplification. As early as the seventeenth century a French art critic, Félibien, after defining a caricature as a comic portrait added that it was one which is sketched in a few strokes”.

²⁷ Cita del texto original: “The strokes of his pen show a sublime freedom. Following the lines of the compositions we realize that it was not by chance that this style came to be used for caricature, for it belongs to the essence of the joke and can scarcely be separated from its inner meaning [...] Thus the abbreviated style gains its own significance, as if the artist were to say to us: «See, this great man is nothing but a lot of lines; I can grasp his personality in a few strokes»”.

contextualización. Sin embargo, menciona que “las imágenes reales se esquematizan y se deforman” (p. 9) y sugiere que

La causa de esta adulteración no es otra que cierta necesidad que tiene el hombre de conocer aspectos de la vida a través de síntesis en profundidad. Una síntesis que, por medio de elementos expresivos ligeros, profundicen en la realidad. Aspira a bosquejos rápidos que le introduzcan de inmediato y con amplitud en la comprensión clara de aspectos de su existencia y de la de sus semejantes (1980, p.9).



Figura 2. Gian Lorenzo Bernini. Caricatura del cardenal Borghese. Biblioteca Apostólica Vaticana.

Fuente: <http://www.descubrirelarte.es/2015/04/05/en-las-profundidades-del-laboratorio-de-bernini.html>

En efecto, el criterio de simplificación de las formas sirve para sintetizar lo que el artista quiere representar mediante el humor gráfico y la caricatura que emplee. Ya está establecido que el bosquejo como herramienta de experimentación propicia el desarrollo de nuevas formas; sin embargo, estas formas se convierten en reducciones de la realidad representada. No se trata de quitar formas o extraer líneas al azar, sino de reducir las figuras a lo más básico, a lo “primitivo”, a lo elemental, como se ha explicado.

El humor gráfico político, según la definición establecida en esta investigación, comenta sobre la realidad y los problemas de una sociedad mediante la capacidad humorística, que puede servir como vehículo de crítica y plataforma para la reflexión. Para que estas condiciones se cumplan en la experiencia del espectador de la obra, es necesario que el artista contextualice lo representado, es decir, que las situaciones y personajes presentados puedan ser reconocidos por el público. Esto es posible con los bosquejos rápidos de los que habla José Antonino, puesto que pueden ser identificados inmediatamente por quien los observe.

Así, el humorista gráfico hace ejercicio de su capacidad de resumen, en la cual debe cuidar de no reducir una figura al punto de tornarla irreconocible (Gómez y Calero, 2011, p. 88) y de esquematizarla lo suficiente para que la idea fundamental de la obra pueda ser comprendida y eventualmente interpretada. Gómez y Calero agregan que los trazos y estas imágenes simplificadas “... tienen como objetivo no solamente informar, sino proporcionar las herramientas necesarias para que el lector tenga la capacidad de discernir y sacar sus propias conclusiones de los temas a tratar” (2011, p. 91).

Para finalizar con esta fase de la discusión, es necesario tomar en cuenta un hecho que sucede en el humor gráfico político y otros géneros del arte gráfico cuando los personajes o sucesos se esquematizan a tal punto que llegan a perder la semejanza con la personalidad retratada y, sin embargo, son todavía reconocidos y/o relacionados con las figuras a quienes representan. Esto es lo que Gombrich (1938) define como la “expresión elíptica”, donde

[...] un solo rasgo a veces los representa a todos, y una persona es representada por una sola característica relevante. Para el caricaturista, sin embargo, esta extrema simplificación no es el comienzo de su trabajo. Se llega ahí a menudo por etapas, comenzando con un retrato realista que de alguna manera se simplifica y distorsiona en la ausencia del modelo²⁸ (párr. 10).

La elipsis, en este caso, se refiere a la omisión de algunos componentes propios del elemento representado en la obra. Esta sustracción, no obstante, no compromete la interpretación del dibujo. Nuevamente, la experimentación, el bosquejo y las formas

²⁸ Cita del texto original: “... a single feature often stands for the whole, and a person is represented by one salient characteristic only. To the caricaturist, however, this extreme simplification is not the starting-point of his work. He arrives there often by stages, beginning with a lifelike portrait which he somehow simplifies and distorts in the absence of the model”.

primitivas son las características formales que se atribuyen a la materialización de esta manera de jugar con el lenguaje plástico. Es importante tener en cuenta que este es un ejemplo de figura retórica que se materializa gracias a la simplificación de las formas, y de igual manera, existen otras características artísticas del humor gráfico político que propician ejemplos de otras figuras retóricas. Se especificará este tema en la etapa que comprende a la retórica visual.

1.2.3 La transformación de la imagen

Otra de las herramientas plásticas aplicadas a la forma del humor gráfico político, y especialmente en lo que concierne al subgénero, es la transformación de las representaciones fisionómicas de personajes y constituciones físicas de los elementos gráficos en la obra.

McPhee y Orenstein (2011) establecen una comparación entre cómo la sátira política resalta las debilidades de los poderosos y cómo la caricatura trata de menguar las normas aceptadas de belleza y proporción (p.8). Las autoras citan a los hermanos Carracci como miembros de un grupo de artistas mayores que, al dibujar rostros transformados y cuerpos imperfectos, estaban “mostrando las formas ideales e ideas elevadas respetadas por la pintura de historia, ante un espejo de circo”²⁹ (pp. 8-9). La representación que caracteriza el trabajo de estos artistas es como un espejo que deforma la figura que se refleja en él. Las autoras enfatizan este rasgo cuando afirman que “cuando los caricaturistas reúnen grupos de cabeza, alinean perfiles, o comparan expresiones exageradas, ellos igualmente están ridiculizando los bloques de la construcción del arte académico”³⁰ (pp. 9-10).

Al igual que sucede con la simplificación de la forma, estos comentarios sugieren que la transformación de las imágenes en la caricatura se desarrolla a partir de un giro hecho al arte mayor de la pintura. Y si bien en el caso anterior se hace énfasis en cómo se esquematiza el rostro, McPhee y Orenstein (2011) mencionan que “no solo las caras,

²⁹ Cita del texto original: “...they were holding a funhouse mirror up to the ideal forms and elevated ideas revered by history painting”.

³⁰ Cita del texto original: “When caricaturists assemble groups of heads, line up profiles, or compare exaggerated expressions, they are similarly ridiculing the building blocks of academic art”.

sino también los cuerpos fueron alargados, encogidos, doblados, y contorsionados para fines humorísticos”³¹ (p. 21).

Pero si la imagen representada en el humor gráfico político debe permanecer contextualizada e identificable para que el público pueda reconocer la obra, entender la crítica y realizar una interpretación, ¿cómo opera entonces el criterio de transformación de la misma? De nuevo, y quizás en mayor medida que en el aspecto formal de la simplificación, se trata de captar lo elemental del personaje o situación representada en la obra. Por ejemplo, la exageración, una de las vías de transformación de la imagen, es definida por McPhee y Orenstein como la forma más pura de hacer caricatura, puesto que “... un satisfactorio retrato caricaturizado captura la esencia de su sujeto al distorsionar sus características, pero retiene aún una semejanza reconocible”³² (2011, p. 192).

Cuando el humorista gráfico (del mismo modo que un caricaturista) somete un personaje a una transformación que exagera un rasgo especial de este, no puede simplemente escoger un par de ojos o un pie derecho al azar. La decisión de qué elemento de la personalidad representada ha de ser intervenida debe ser el resultado del estudio de las características físicas y/o psicológicas del mismo, con el fin de establecer qué particularidades son distintivas para resaltar una situación política en específico y contribuir al tono humorístico de la obra.

Gombrich (1938) señala que otra de las formas más comunes de realizar un retrato caricaturizado es mediante la transformación de humanos en animales, basada en los tratados de fisonomía que se difundían comúnmente durante el siglo XVI. Sobre estos dibujos, el autor menciona que “la caricatura explotó para su propio propósito lo que aquí fue la ilustración de una doctrina ‘científica’. Esta convierte al hombre en un animal”³³ (párr. 27). En sus textos, Ernst Gombrich reconoce la fisonomía como una pseudociencia que afirmaba que las facciones de los rostros de las personas podían ser

³¹ Cita del texto original: “Not only faces but also bodies were stretched, shrunk, twisted, and contorted to humorous ends”.

³² Cita del texto original: “Exaggerating the image of an actual person –whether politician, entertainer, friend, or family member- constitutes the purest, most elemental form of caricature [...] A successful charged portrait captures the essence of its subject by distorting his or her features but still retains a recognizable likeness.”

³³ Cita del texto original: “Caricature exploited for its own purpose what was here the illustration of a 'scientific' doctrine. It turns man into an animal.”

transformadas en las facciones de ciertos animales. La relación de semejanza existente entre ambos determinaba que la personalidad del humano y el carácter del animal eran correlativos. Sobre este mismo tema, McPhee y Orenstein (2011) manifiestan que

También significativa en este asunto fue la popular pseudociencia de la fisonomía, cultivada por artistas como Aristóteles, Giovanni della Porta, y Johann Kaspar Lavater, quienes aseguraban que el carácter de una persona puede ser analizado a través de la estructura de su rostro. De acuerdo a los tratados fisionómicos, las huellas de la imbecilidad o la arrogancia, blancos favoritos de los sátiros, pueden ser identificados y subsecuentemente retratados al examinar la forma de las cejas, mentón y ojos de un sujeto³⁴ (p. 20).

Esta noción de la fisonomía desaparecerá, no sin antes dejar muestras de la capacidad de los dibujantes para plasmar rasgos semejantes entre diferentes rostros humanos y cabezas de animales. Sin embargo, el uso de rasgos animales en el humor gráfico migra hacia una función totémica más allá de la destreza para reajustar rasgos físicos inter especies. Aunque este punto se ha desarrollado de manera más detallada hacia el final del capítulo, es importante establecer que este tipo de transformación muestra la habilidad del humorista gráfico para jugar con las formas del lenguaje artístico; ya no solo para esquematizarlo, sino, en este caso, para atribuirle propiedades esenciales que necesitan ser vistas por el público de modo que exista una comprensión más completa del humor y la crítica planteada por la obra.

Este juego de las formas es diestramente ejemplificado en el conocido dibujo caricaturizado del rostro del Rey Luis Felipe transformándose en una pera, realizado por Honoré Daumier y publicado por Phillipon. Gombrich (1938) hace una comparación entre esta ilustración y el reajuste realizado a la palabra *alcoholiday* para describir a la Navidad (*alcohol* —alcohol— y *holiday* —feriado—): “el psicólogo no tiene dificultad en definir qué ha hecho el caricaturista. Él está muy familiarizado con este doble significado, con esta transformación, ambigüedad y condensación”³⁵ (párr. 30).

Sobre el mismo tema, el autor explica que

³⁴ Cita del texto original: “Also significant in this regard was the popular pseudoscience of physiognomy, advanced by such theorist as Aristotle, Giovanni della Porta, and Johann Kaspar Lavater, who asserted that a person’s character could be analyzed through the structure of his or her face. According to physiognomic treatises, traces of imbecility or arrogance —favorite targets of satirists- could be identified and subsequently portrayed by examining the shape of a subject’s brow, chin, and eyes.”

³⁵ Cita del texto original: “The psychologist has no difficulty in defining what the caricaturist has done. He is well acquainted with this double meaning, this transformation, ambiguity and condensation”.

Como las palabras en un chiste, las figuras en las caricaturas son sometidas a tales reajustes... el proceso primario debe tener un instrumento con el que jugar. No puede producir un chiste que no esté escondido en el lenguaje. Tampoco el caricaturista puede seguir su sola motivación arbitraria. Él está llamado a seguir la regla de su lenguaje, que es la forma. Y la gramática de la forma, debemos agregar, difiere grandiosamente de la gramática de los lenguajes hablados, y hasta ahora carece de descripción³⁶ (1938, párr. 31).

Retomando el tema de la experimentación y la esquematización, Gombrich explica que la transformación también consiste en un seguir leyendo ese lenguaje de las formas y en jugar con él. De este juego, surge justamente la idea de la realización de la caricatura de Daumier sobre el gobernante Luis Felipe (ver *Figura 3*).

Gombrich indica que “la invención del retrato caricaturizado presupone el descubrimiento teórico de la diferencia entre la semejanza y la equivalencia”³⁷ (1984, p. 275). El autor señala que el máximo ejemplo de esta conciencia se encuentra en los dibujos de Daumier sobre el Rey Luis Felipe, los cuales muestran en cuatro pasos la transformación del rostro del rey en una pera o *poire*, cuyo segundo significado es también el de “cabeza gorda”. La sucesión de dibujos es presentada como prueba escrita para la defensa del artista, donde se pregunta por cuál de los dibujos se le condena, por qué es un crimen sustituir una forma semejante con otra y por qué tendría que prohibirse sustituir una forma con la de una pera (p. 276).

Como se observa, la intención de Daumier es evidente: aprovecharse del doble significado para establecer una denuncia sobre el gobernante, es esta sutil transformación en los dibujos la que lleva a establecer icónicamente una equivalencia entre una forma y otra (el rostro del rey y la pera). Gombrich continúa la discusión cuando afirma que

De hecho nosotros sentimos que a pesar del cambio de cada rasgo individual, el todo sigue siendo marcadamente similar. Lo aceptamos como un posible modo alternativo de ver el rostro del Rey. Puesto que este es el secreto de una buena caricatura —ofrece una

³⁶ Cita del texto original: “Like words in a joke, the pictures in caricatures are subjected to such readjustment... the primary process must have an instrument to play on. It cannot produce a joke which is not hidden in the language. Neither can the caricaturist follow his arbitrary will alone. He is bound to follow the rule of his language, which is form. And the grammar of form, we may add, differs widely from the grammar of spoken languages, and as yet lacks description”.

³⁷ Cita del texto original: “the invention of portrait caricature presupposes [*sic*] the theoretical discovery of the difference between likeness and equivalence”.

interpretación visual de una fisonomía que no podremos olvidar y que cuya víctima siempre parecerá cargar consigo como un hombre embrujado³⁸ (1984, p. 276).

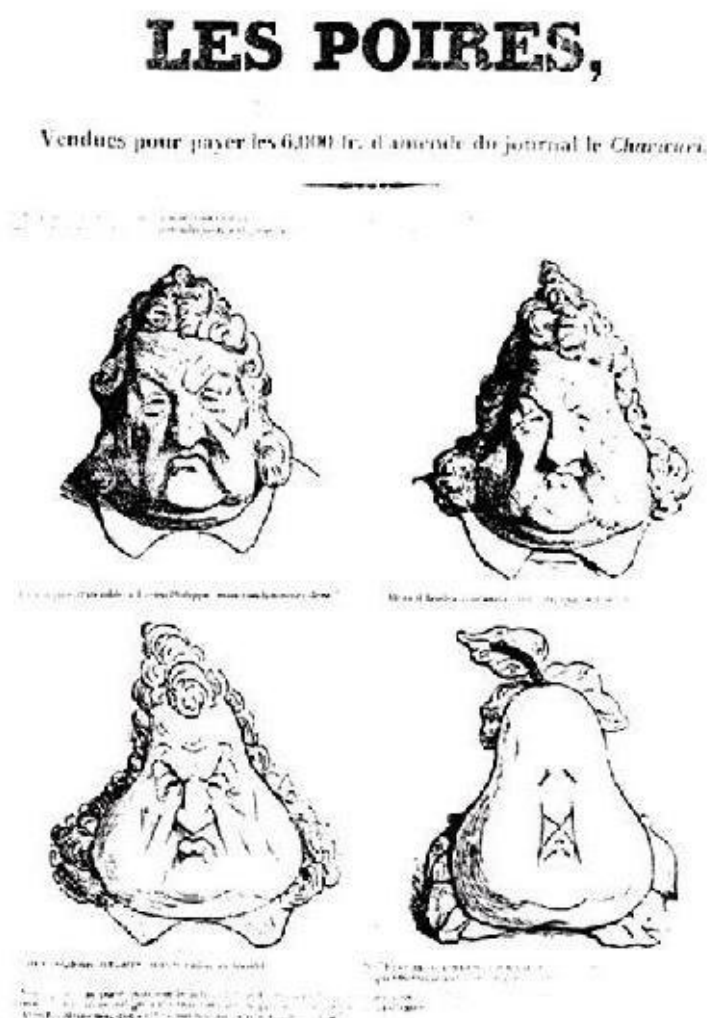


Figura 3. Honoré Daumier. *Les poires* (1813). Fuente:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b3/Les_Poires%2C_Honor%C3%A9_Daumier_%281831%29.jpg

La transformación ocurrida en *Les poires* posee esa habilidad icónica y se desarrolla como en “cámara lenta” (Gombrich y Kris, 1938) al representar paso por paso la metamorfosis del rostro de Luis Felipe en una pera. Es posible, de cierta manera,

³⁸ Cita del texto original: “And indeed we feel that despite the change of each individual feature, the whole remain remarkably similar. We accept it as a possible alternative mode of seeing the King’s face. For this is a secret of a good caricature —it offers a visual interpretation of a physiognomy which we can never forget and which the victim will always seem to carry around with him like a man bewitched”.

reemplazar un rostro con el siguiente y así mostrar una “equivalencia” de las formas. Gombrich plantea que

en esta formulación la caricatura se convierte solo en un caso especial de lo que he tratado de describir como la prueba del éxito del artista. Todos los descubrimientos artísticos son descubrimientos no de semejanza sino de equivalencia que es lo que nos permite ver la realidad en términos de una imagen y ver una imagen en términos de la realidad. Y esta equivalencia no se basa en la semejanza de los elementos tanto como sobre la identidad de las respuestas a ciertas relaciones. Respondemos a una mancha blanca en una silueta negra de una jarra como si fuera un punto culminante; respondemos a la pera con estas líneas entrecruzadas como si fuera la cabeza de Luis Felipe³⁹ (1984, p. 276).

La equivalencia es la que hace posible transformar las imágenes en el humor gráfico y conseguir esa identificación de los personajes y situaciones que son dibujados en la obra. Esas “relaciones” de las que habla Gombrich ocurren precisamente entre los elementos que facilitan la contextualización en el humor gráfico. El artista necesita de ellas para asegurar la complicitad humorística del público.

Uno de los más grandes aportes de los trabajos de humor gráfico político se da en la creación de personajes; y esto no se refiere simplemente a la invención de nuevos individuos para incluir en la obra. El humorista gráfico diseña personajes a partir de la lectura de los rasgos y atributos físicos de las personas reales a quienes se critica. El presidente Fernando Belaunde Terry sirvió de modelo para la creación de la caricatura dibujada por Julio Fairlie Silva en *La página del flaco*, pero no lucía, en realidad, como su representación caricaturesca. A pesar de ello, es muy sencillo reconocer en un rostro de cejas pobladas y falta de ojos a esta personalidad de la política peruana (ver *Figura 4*).

³⁹ Cita del texto original: “In this formulation caricature becomes only a special case of what I have attempted to describe as the artist’s test of success. All artistic discoveries are discoveries not of likeness but of equivalences which enable us to see reality in terms of an image and an image in terms of reality. And this equivalence never rests on the likeness of elements so much as on the identity of responses to certain relationships. We respond to a white blob on the black silhouette of a jug as if it were a highlight; we respond to the pear with these crisscross lines as if it were Louis Philippe’s head”.



Figura 4. Julio Fairlie Silva. Detalle de “El mundo del fútbol” en *La página del flaco* (domingo 17 de julio de 1966). Suplemento 7 días del Perú y del mundo, *La Prensa*. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

El juego de la transformación permite al artista del humor gráfico entretenerse con los bocetos y crear nuevas formas. Y, si bien el caricaturista de retratos tiene el honor de ser el desarrollador de esta transformación, el humorista gráfico aumenta esa “carga” a la víctima de la que habla Gombrich mediante el efecto humorístico, al mismo tiempo que perpetúa una denuncia y llama a la reflexión.

1.2.4 La retórica visual y el humor

Para analizar el siguiente aspecto plástico del humor gráfico es necesario revisar algunas ideas planteadas por Ernst Gombrich en *The principles of caricature* (1938) y *The experiment of caricature* (en *Art and Illusion*, 1984)⁴⁰. Estos textos tienen gran influencia de Ernst Kris, psicólogo y mentor de Gombrich con quien emprende la investigación sobre el género. En *Magia, mito y metáfora* (en *Los usos de las imágenes*,

⁴⁰ Primera edición de 1960.

2003)⁴¹, Gombrich establece que la inconclusa exploración emprendida a comienzos del siglo XX necesita una nueva lectura.

Al examinar el humor gráfico de Julio Fairlie saltan a la vista dos características de su estilo de representación. La primera es la forma directa en que presenta a los personajes y establece la situación (en este caso, el problema político) mediante diversos recursos humorísticos (a través de un diálogo, mediante la exageración física de los rasgos de un personaje, etc.), cuidando siempre que la obra y la denuncia sean reconocibles. La segunda es la forma indirecta en que Fairlie recrea el problema político mediante la incorporación de una nueva escena imaginaria y la transformación de los personajes en otras versiones de sí mismos. Es decir, el artista dispone de dos maneras de plasmar su humor gráfico; sin embargo, solo una de ellas requiere de más de una lectura para su comprensión.

Esta situación tiene mucho que ver con el uso de la retórica en el lenguaje hablado o escrito. Así como quien utiliza diversas formas verbales para persuadir y encantar a un interlocutor, el artista del humor gráfico usa otras formas gráficas para comunicar al público espectador la esencia del problema político a denunciar. Utilizando la “metáfora”, Gombrich enfoca su investigación en lo que actualmente caracteriza como sátira política y, para el caso de esta tesis, lo que también distingue al humor gráfico político.

Dejando de lado la labor de creación plástica del artista de retratos caricaturizados, Gombrich coloca como protagonista de la discusión a la intención de la sátira política. El autor parte de la idea que tuvo Ernst Kris sobre este género y escribe que “... del mismo modo que Freud consideraba el ingenio verbal principalmente como una salida de la agresión humana, Kris consideraba la sátira política como un instrumento de impulsos hostiles” (2003, p. 190). De esta manera, el psicólogo atribuye a este género gráfico un sentido mágico religioso, como el que caracteriza al arte del comienzo de la humanidad, según Kris “[m]ientras la humanidad permaneció sometida a los temores mágicos, no era literalmente ningún chiste transformar la semejanza de una persona” (Gombrich, 2003, p. 191).

⁴¹ Primera edición de 1999.

Históricamente, el rito de herir la representación de un ser humano o animal para generar una verdadera lesión en el individuo representado surgió asociado al arte de los cazadores del Paleolítico Superior y tardó mucho en desaparecer de los repertorios artísticos. Durante los cambios ocurridos en la Iglesia Católica desde el siglo XVI en adelante, esta práctica es realizada a manera de propaganda desacreditadora. En esta época, surgen múltiples ejemplos de ataques gráficos hechos en contra de los enemigos del Clero, quienes responden con tácticas similares de desprestigio. A propósito de la naturaleza de este tipo de imágenes, Gombrich indica que

[I]a cultura tal como la conocemos difícilmente podría existir sin nuestra participación en estos juegos eternos de fantasía que engrasan los ejes de la interacción social. Así, cuando me refiero al carácter imaginario básico de estas imágenes insultantes, no es mi deseo minimizar su importancia social. Aun cuando el propósito no fuera dañar físicamente a la víctima, la intención seguía siendo con todo dañar su *persona*, su posición en esa red de convenciones culturales de la que he hablado, la suma de todos los valores y creencias compartidos que aseguran la posición de una persona; de hecho, todo lo que la distingue de un animal y se experimenta como honor (2003, p. 193).

A través de múltiples ejemplos sobre cómo la figura del diablo se encuentra presente en diversas estampas propagandísticas difundidas durante la Reforma y la Contrarreforma; asimismo explica cómo esta consideración ritual mágica pasa a situarse en un plano mítico: del uso mágico religioso ejercido por personajes conocidos como brujos o hechiceros (que realizaban pactos con el demonio a cambio de obtener algún poder especial), pasa al uso icónico de la representación del Diablo como figura presente en los peores hechos históricos registrados en diferentes territorios de Europa, o simplemente como amigo de los enemigos de una nación o gobernante (pp. 184-186). Véase, por ejemplo, el caso de la estampa donde Martín Lutero aparece junto al diablo (*Figura 5*) luego de que la Iglesia realizara una investigación que vincula el nombre ‘Lutero’ con el de Lucifer. Después, en la plástica, este “mito” comienza a convertirse en una “metáfora”.

Tal vez resulte evidente, para el público que lee humor gráfico impreso en periódicos, suplementos o acude a exposiciones en galerías, que el artista trata de mostrar una visión particular⁴² sobre una situación política y/o de criticar a un personaje público mediante el humor. Es improbable que algún receptor contemporáneo de este

⁴² Esta visión particular del artista se convierte en social cuando el público que observa la pieza se identifica con la perspectiva del autor, se ríe del hecho representado, comparte la crítica y/o interpreta la denuncia.

formato piense que el objetivo del artista es generar algún daño material sobre la persona criticada. No obstante, como comenta Gombrich, en más de una ocasión estas obras han vulnerado profundamente el honor de una persona, puesto que sus protagonistas suelen ser personalidades políticas, gobernantes o alcaldes que no realizan adecuadamente su gestión, y el público es quien los desaprueba.

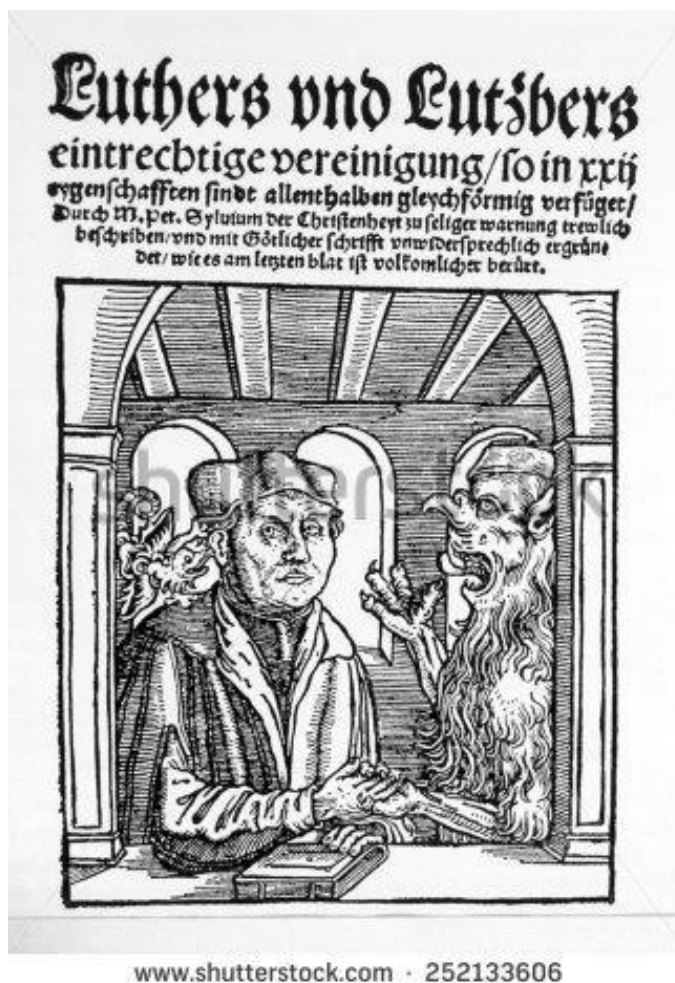


Figura 5. Anónimo. *Luther und Lutibers*. Estampa alemana, siglo XVII. Fuente: www.shutterstock.com

Es inusual que los blancos del humor gráfico sean personas que trabajan para el bienestar de una sociedad: el tratamiento gráfico y de fondo para estas figuras no es el mismo al que sería sometido un funcionario corrupto. Puede existir una simplificación

de la forma, pero no una transformación de la imagen, una exageración de rasgos ni una acentuación de los defectos.

Al continuar con su investigación sobre cuándo la sátira finalmente empieza a usar la “metáfora” y abandona su carácter mitológico de ‘imagen que daña’, Gombrich se vuelve a preguntar “...hasta qué punto el artista o su público creían en la verdad literal de aquel relato, o si se limitó a aprovecharlo, por así decir, para reforzar la predicción del sino” (2003, p. 198). Para responder a esta interrogante, Gombrich describe la estampa alemana *Die grosse Sonnenfinsternis* (*El gran eclipse del Sol*), de 1707 (ver *Figura 6*). En el centro de la composición, se observa un eclipse solar completo, que simboliza el fin del reino de Luis XIV, y un texto que dice “Es sabido en nuestro siglo ilustrado que los hechos del cielo no tienen influencia alguna sobre lo que sucede en la tierra” (2003, p. 198).



Figura 6. Anónimo. *El gran eclipse del Sol* (1707). Museo Británico. Fuente: ©Trustees of the British Museum, www.britishmuseum.org

El texto introduce una aclaración al público: el autor, y por ende, los enemigos de la monarquía francesa, no aceptan el sobrenombre de “Rey Sol”, es decir, desacreditaban que la designación de Luis XIV como gobernante haya sido mediada por la divinidad; sin embargo, sí daban cabida a la “metáfora” de representar el fin del mandato del monarca jugando con su propia denominación y representándola como un eclipse. Gombrich indica que “al adoptar esta postura el autor de esta imagen satírica renuncia a la ventaja original del uso del mito, lo cual podría explicar al lector la verdadera significación de los acontecimientos de los que se hacen eco las noticias” (2003, pp. 198-199).

Debido a que la estampa explícitamente retira los efectos mágicos y míticos, Gombrich (2003) califica a esta estampa

Como un temprano ejemplo de lo que ahora llamamos caricatura política. Naturalmente, es este género de la caricatura el que consigue su efecto del uso de la metáfora para comentar las noticias de la actualidad diaria. Se basa en un público que disfruta del ingenio de una comparación que no puede explicar, pero que resume una situación (p. 199).

El humorista gráfico también utiliza ese ingenio para comentar sobre la realidad política de una sociedad, debido a que la construcción de la obra requiere no solo de un conocimiento amplio de la situación a representar, sino también de la construcción humorística, la experimentación con la forma y, además —aunque no en todos los casos—, el uso de la retórica visual que Gombrich aun califica como la retórica del lenguaje.

Ya se ha explicado, al describir el proceso de transformación de la imagen, que uno de los principales aportes del humor gráfico consiste en la creación de personajes a partir de personalidades políticas reales. De igual manera, este género constituye un ámbito propicio para la creación de situaciones. Sobre este punto, Aiello y Varotto (2011) señalan que

El humor gráfico político rompe lo cotidiano al trasladar a los lectores a un nuevo contexto, el creado por la situación re-contextualizada que se presenta en el chiste. Éste constituye un acto revolucionario que rompe con el orden imperante mediante la ridiculización de personas o situaciones. De esta manera, los cuadros humorísticos ponen de manifiesto situaciones insostenibles en el plano de los acontecimientos, en el plano real. Los chistes causan gracia cuando se apartan de la seriedad tradicional y proporcionan un punto de vista novedoso sobre la realidad (p. 17).

Cuando se habla de la forma indirecta de presentar un tema, Julio Fairlie trabaja escenarios que, si bien no necesariamente son irreales, sí pueden ser descritos como diferentes e inusuales en relación a los personajes representados. Un ejemplo es la representación de los políticos como integrantes de equipos de fútbol. El empleo de esta analogía busca señalar las alianzas políticas pactadas previamente a las elecciones presidenciales (ver *Figura 7*), se trata de una herramienta que ayuda al artista no solo a provocar la risa de sus espectadores, sino también a confirmar un entendimiento claro de la crítica. Gombrich (2003) comenta que “[s]i puede decirse que una de las funciones del mito es ofrecer una explicación de los hechos de la naturaleza, la metáfora hábilmente aplicada presentará al menos una explicación imaginaria de los acontecimientos del mundo” (p. 200). Imaginaria, pero que funciona como un principio básico de interpretación: para asegurar la conexión con la imagen, se debe partir de referentes conocidos por el público.



Figura 7. Julio Fairlie Silva. Detalle de “El mundo del fútbol” en *La página del flaco* (domingo 17 de julio de 1966). Suplemento 7 días del Perú y del mundo, *La Prensa*. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

Sobre este punto, Gombrich menciona el trabajo de James Gillray (1757-1815), que propone un giro importante en la tradición de la sátira política y social británica al hacer referencia a problemas locales serios a los que agrega el toque humorístico que hoy caracteriza su trabajo:

[p]ara Gillray, la sátira pictórica se había convertido en un género humorístico; y así, da a su relato de los horrores un giro humorístico al satirizar a los alarmistas. Al actuar de

este modo, naturalmente, resta importancia a los terrores reales de la Revolución Francesa, que un inglés de verdad no tiene por qué tomarse en serio (p. 209).

Un paso más hacia la conformación del subgénero estudiado es el toque de humor como medio de representar situaciones políticas que suceden en la realidad de una sociedad, como ya se ha establecido en la definición de humor gráfico político planteado en esta investigación.

Antes de describir la última característica artística del humor gráfico, es importante señalar que el uso de la retórica visual en esta tesis está basado en los escritos del Groupe μ , que desarrolla un amplio estudio sobre la imagen y sus lecturas retóricas, y afirma que las imágenes visuales son “sistemas de significación” capaces de ser estudiados con un método que decodifica su organización interna de forma general (2010). Esta propuesta coincide con lo que manifiesta Gombrich al describir a la obra como un lenguaje que tiene una gramática.

El planteamiento del Groupe μ parte específicamente de lo visual y deja de lado lo lingüístico. Según ellos, los signos visuales (todas las imágenes) están compuestos de tres elementos: tipo, referente y significante. Las relaciones entre estos determinan las manifestaciones retóricas de los signos. De esta manera, se reconoce a la imagen como un lenguaje que es posible estudiar formalmente desde la retórica sin caer en interpretaciones exclusivamente iconográficas, sino a partir del análisis de sus elementos plásticos. La retórica de la imagen es aplicada en el desarrollo de esta tesis para estudiar dobles significaciones y posibles interpretaciones en el humor gráfico político de Julio Fairlie. Se desecha el uso de términos como “metáfora” y “elipsis”, utilizados por Ernst Gombrich, para dar cabida a la descripción utilizada por el Groupe μ , puesto que aquellas son expresiones derivadas de la lingüística y la semántica, y los objetos de estudio aquí analizados poseen diferentes características.

1.2.5 El desenmascaramiento y revelación del carácter

Las características artísticas señaladas anteriormente favorecen de diversas maneras uno de los objetivos principales del humor gráfico: el descubrimiento de la esencia de los personajes y situaciones representadas en las obras.

Gombrich (1938) utiliza el término “desenmascaramiento” por primera vez cuando habla de la caricatura y de cómo en esta

Los rasgos más débiles son exagerados y esto sirve para desenmascarar a la víctima... El resultado produce una sensación cómica —comparando con el camino real hacia lo cómico— pero también es una semejanza más verdadera que la mera imitación puede llegar a ser. Y la caricatura, mostrando más de lo esencial, es más verdadera que la realidad misma⁴³ (párr. 4).

La premisa fundamental del humor gráfico, así como la de la caricatura, es simple: los personajes representados son “víctimas” del género, debido a que su papel político en la sociedad no es percibido como adecuado por parte de la población. Esto los convierte en un blanco fácil para el humorista gráfico, quien se encarga de estudiarlos, desmenuzar su personalidad y exponer sus verdaderos intereses. Con la ayuda de la simplificación de las formas, la transformación de la imagen y la retórica visual, el artista cuenta con las herramientas plásticas necesarias para llevar a cabo su cometido denunciante. El humor, por supuesto, es un rasgo inherente del proceso creativo del artista.

Al comparar la labor de los retratistas con la de los caricaturistas, Gombrich explica que

Para el siglo XVII la tarea del pintor de retrato era la de revelar el carácter, la esencia del hombre en un sentido heroico. El caricaturista tiene un objetivo correspondiente. Él no busca la forma perfecta, pero sí la perfecta deformidad, penetrando así a través de la mera apariencia exterior al ser interior en toda su pequeñez o fealdad⁴⁴ (1938, párr. 5).

Efectivamente, estas pequeñas y feas personas son también las protagonistas del humor gráfico político. Pero estos no son calificativos que describen la estética exterior de la persona, sino el interior, así como sus actos, relaciones e intenciones. Gombrich explica que el retrato caricaturizado de los hermanos Carracci o el de Bernini se convierte en una verdadera arma social cuando es utilizado para atacar retóricamente a

⁴³ Cita del texto original: “The weakest features are exaggerated and this serves to unmask the victim... The result produces a comic sensation —comparison being the royal road to the comic- but also it is a likeness more true than the mere imitation could be. And caricature, showing more of the essential, is truer than reality itself.”

⁴⁴ Cita del texto original: “By the seventeenth century the portrait painter’s task was to reveal the character, the essence of the man in an (sic) heroic sense. The caricaturist has a corresponding aim. He does not seek the perfect form but the perfect deformity, thus penetrating through the mere outward appearance to the inner being in all its littleness or ugliness”.

los altos mandos de la sociedad: “de un chiste de estudio, la caricatura ha desarrollado en una de las más temidas de las armas sociales, desenmascarando las pretensiones y matando con el ridículo”⁴⁵ (1938, párr. 17).

Cuando el humor gráfico, intencionado, consigue una masiva identificación y complicidad por parte de los observadores de la obra, significa una máxima exposición de la denuncia y la crítica hecha hacia un personaje público. El artista logra su cometido cuando la víctima se siente aludida, debido a que

...es la mejor señal de que al menos no considera a su caricatura como un inocente juego de transformación de facciones. Tampoco, de hecho, lo hace alguien más. Si la caricatura calza, la víctima realmente se transforma ante nuestros ojos. Aprendemos a través del artista a verlo como su caricatura. [La persona] no solo es burlada, o desenmascarada, pero en realidad cambiada. Carga la caricatura consigo por toda su vida e incluso por toda la historia⁴⁶ (Gombrich y Kris, 1938, párr. 34).

Infante (2011) acierta cuando califica al humor gráfico como un bien social, puesto que es una de las pocas herramientas de crítica que pueden tener la capacidad de superar las exigencias y los juicios hechos a los políticos y perdurar en el tiempo como obras artísticas reconocidas por la sociedad. Esto puede colocar al humor gráfico y a la caricatura como géneros análogos al retrato naturalista, ya que

La lectura que el artista hacía de los rasgos del modelo se impondría durante la vida de éste, y prevalecería totalmente tras su muerte de una forma que a nosotros no nos es posible esperar —o tal vez tener—, puesto que la multiplicidad de las imágenes registradas con que contamos contrastará siempre con este tipo de predominio psicológico (Gombrich y Kris, 1983, p. 32).

Por otro lado, cuando en la transformación de la imagen se emplean componentes y rasgos de animales, se trata de un tipo de revelación que es relativa, si no al carácter, a las particularidades psicológicas de los personajes representados en el humor gráfico. Las autoras McPhee y Orenstein explican que, en el arte antiguo, la distorsión de las

⁴⁵ Cita del texto original: “We may add that portrait caricature, as established by the Carracci and Bernini, reached its culmination as a social weapon only when it entered the realms of these broadsides and cartoons... And, from a studio joke, caricature has developed into one of the most feared of social weapons, unmasking pretension and killing it by ridicule”.

⁴⁶ Cita del texto original: “When the victim feels 'wounded', it is the best sign that he at least does not consider his caricature as an innocent play of transforming features. Nor, in fact, does anyone else. If the caricature fits, the victim really is transformed in our eyes. We learn through the artist to see him as a caricature. He is not only mocked at, or unmasked, but actually changed. He carries the caricature with him through his life and even through history”.

formas del cuerpo y rostro humanos simbolizan estados psicológicos específicos y propician la lectura de un mensaje moralista (2011, p. 5), más o menos como lo hacen las fábulas de Esopo. De hecho, como se ha explicado párrafos antes, no solo la transformación de la imagen en la de un animal era usada como recurso de revelación del carácter, sino que incluso formas naturalistas de animales eran simplemente reemplazadas para el propósito humorístico. Por ejemplo, MacPhee y Orenstein citan ejemplos del arte de la Edad Media donde se dibujaban monos para insinuar el comportamiento bestial de algunas personas, o dibujos de la Revolución Francesa donde serpientes, cerdos, cabras y demás animales servían para simbolizar los pecados capitales, en donde solo los cuerpos aparecían y las cabezas de las víctimas quedaban ridiculizadas al ser colocadas sobre ellos (2011, p. 6).

No sorprende, entonces, el que Gombrich utilice a la caricatura como ejemplo para demostrar que “las imágenes artísticas pueden ser convincentes sin ser objetivamente realistas” (1983, pp. 15–16). En el texto *La máscara y la cara* (1983), el autor retoma el tema de la captura de la esencia en la obra de arte. Cuando, a propósito de unos comentarios hechos a la obra de Miguel Ángel en la Sacristía Nueva de los Medici y al retrato de Filippino Lippi hecho por Rafael, afirma que los retratos no guardaban semejanza física con su modelo. Para el último caso, por ejemplo, Rafael responde que “había pintado un retrato más semejante al modelo que éste a sí mismo” (pp. 16-17). Gombrich sostiene que la actitud del pintor “es una ideología que confiere al artista el derecho a despreciar a los parientes filisteos del modelo que se aferran a la corteza exterior y pasan por alto la esencia” (1983, p. 17). La frase “parientes filisteos” es atribuida con descrédito a aquellos que insisten en capturar la realidad física y no la esencia del retratado.

Gombrich establece que la máscara posee un propósito determinado (1983, p. 28) y la define como el conjunto de “desviaciones de la norma que distinguen a una persona de las demás. Cualquiera de estas desviaciones que atraiga nuestra atención, puede servirnos como signo de reconocimiento y promete ahorrarnos el esfuerzo de un examen minucioso” (p. 29). Por ejemplo, cuando el autor da cuenta de que, para los europeos, todos los chinos son iguales, sugiere que “se podría comparar este efecto con el que se conoce en psicología de la percepción como efecto enmascarador, en el que una impresión fuerte impide la percepción de umbrales inferiores” (pp. 30–31). Debido a la

capacidad perceptiva del ser humano para ver las diferencias resaltantes antes que otro rasgo, la máscara se convierte en la herramienta para ocultar la esencia verdadera de una persona.

Por esta razón, el efecto producido por el humor gráfico político se califica en realidad como un efecto desenmascarador: mediante sus diversas características plásticas y el factor humorístico, el artista y su obra proponen la revelación, denuncia y crítica de hechos políticos que pueden pasar desapercibidos ante la población. Es esta quien finalmente se alía con el humorista gráfico para legitimar su interpretación y ser cómplice de dicha denuncia.

El carácter artístico del humor gráfico político de Julio Fairlie queda definido como el conjunto de propiedades plásticas y de contenido que permiten identificar los valores estéticos en la obra del artista, de manera que la identificación e interpretación de estas herramientas pueda ayudar a la lectura de este subgénero mediante el análisis por la historia del arte peruano.

CAPÍTULO II

EL PERÚ EN LA DÉCADA DE 1960

2.1 Contexto histórico político del Perú en la década de 1960

Los años 60 del siglo XX se describen como una etapa de significativo ajetreo político en el Perú. Las variaciones entre dos gobiernos constitucionales, dos Juntas Militares y una primera etapa del Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas manifiestan poca estabilidad por parte del Estado para gestionar los recursos del país en beneficio de la población y, más aún, el rencor político existente entre nuestros gobernantes.

Próximos a las primeras elecciones presidenciales de la década, y en una constante pugna por el poder, los principales partidos políticos -y hasta algunos de efímera participación- prepararon estrategias con aliados y enemigos para asegurar plazas oficiales, vigencia política u oportunidades de permanencia en el régimen, según sea el caso. Estas maniobras empezaron a concretarse luego de junio de 1962, cuando tres candidatos, Víctor Raúl Haya de la Torre, Fernando Belaunde Terry y Manuel Odría Amoretti, ocuparon los primeros lugares de los resultados de dichos comicios.

A pesar de que ninguno de los candidatos alcanzó una mayoría legal, Haya de la Torre sí obtuvo una mayoría popular y en vista de que probablemente se convierta en el próximo presidente, el malestar de las Fuerzas Armadas no se hizo esperar más⁴⁷. De esta manera, “un pronunciamiento institucional de la Fuerza Armada depuso al presidente Manuel Prado, anuló el proceso electoral y convocó a elecciones para el año siguiente” (Palacios, 2005, p. 144). Así fue como entró en vigencia la primera Junta Militar de Gobierno, presidida por el general Ricardo Pérez Godoy en 1962 que, durante la planificación de los siguientes sufragios, fue depuesto meses después, por el general de división EP Nicolás Lindley López, argumentando personalismo por parte del primero (Collier, 1978, p. 99).

⁴⁷ Raúl Palacios (2005) indica que el golpe y la inmediata Junta Militar de Gobierno no era causa de admiración dado que el factor de apoyo común era el menosprecio hacia las alianzas del APRA y al partido en sí mismo: “¿Fue el golpe de Estado del 18 de julio una sorpresa? La verdad es que no. Los diarios y los partidos de oposición, desde hacía más de un año, habían estado anunciando la inminencia de la ruptura constitucional. Muchos de ellos, incluso, lo deseaban fervientemente. El desprecio a la “superconvivencia” y el temor a un triunfo aprista los llevaba a actuar así. Producido el alzamiento, muchos fueron los que se regocijaron de su éxito; aparecieron entonces (como antes y después) muchos corifeos de una y otra vertiente política. Hasta los minúsculos grupos comunistas, comunizantes o filocastristas se alinearon, con cierta cautela, en esta adhesión colectiva” (p. 145).

Las nuevas votaciones dieron como ganador al representante del partido Acción Popular, Fernando Belaunde Terry (claro favorito de la Junta Militar⁴⁸), y con él se retomó un gobierno democrático en el año de 1963, el mismo que no terminó en semejantes circunstancias, puesto que un nuevo golpe de Estado interrumpió su administración en el año de 1968, cuando el general Juan Velasco Alvarado inició el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas.

Es en este contexto político que se desarrolló la obra del humorista gráfico Julio Fairlie Silva en el suplemento *7 días del Perú y del mundo* del diario *La Prensa*. Su trabajo artístico, enfocado en esta investigación, es el que corresponde a los años 1966 al 1970, el cual se desarrolla específicamente durante la segunda mitad del gobierno de Belaunde (1963-1968) y los primeros años del de Velasco (1968-1975). Por esta razón, y en vista de que la presente tesis se enfoca en el humor gráfico de temas políticos, se presenta una selección de hechos importantes relacionados con este contenido y recurrentes en la obra del artista.

A continuación, se reseñan los siguientes aspectos de la política peruana en la década de 1960: los procesos electorales de 1962 y 1963, el gobierno de Fernando Belaunde Terry con tres de sus principales -y polémicas- acciones (la reforma agraria, la construcción de la carretera marginal de la Selva y las negociaciones con la *International Petroleum Company*) y, por último, el golpe de Estado de Velasco.

2.1.1 Las alianzas estratégicas en torno a las elecciones presidenciales de 1962-1963

El panorama de los primeros comicios de la década, realizados en junio de 1962 antes de que el gobierno de Manuel Prado concluya, es denominado por Palacios (2005) como uno de “atomización de los partidos políticos” (p. 142), debido a la cantidad de agrupaciones que presentaron candidatos para mencionadas elecciones. Siete, para ser exactos, fueron los representantes anunciados:

... la Alianza Democrática (conformada por la convivencia APRA-MDP), que postulaba a Víctor Raúl Haya de la Torre; Acción Popular, a Fernando Belaunde Terry; la Unión Nacional Odríista, a su jefe y caudillo Manuel A. Odría Amoretti; la Democracia Cristiana, a Héctor Cornejo Chávez; el Movimiento Social Progresista, a Alberto Ruiz Eldredge; el Frente de Liberación Nacional, a César Pando Egúsquiza; y el Partido Socialista, a Luciano Castillo Coloma (Palacios, p. 142).

⁴⁸ “En parte, esto puede explicarse debido a la tradicional enemistad de las Fuerzas Armadas con el Apra, pero también al profundo cambio que estaba ocurriendo en la orientación de los militares peruanos. Estos ya no se sentían defensores del statu quo sino, más bien, pensaban que el Perú necesitaba reformas urgentemente (*Ibíd.*: 300-301; y Astiz 1969: 146ss). Por lo tanto, preferían a Belaunde, el único candidato reformista viable, y tomaron el poder con la intención de celebrar elecciones en un futuro cercano, confiando asegurar la victoria de Belaunde” (Collier, 1978, p. 98).

Asimismo, Collier (1978) identifica estos años como el “periodo de políticas de partido”, donde

[e]l Apra, entonces, pareció más dispuesto a desempeñar el rol de un partido convencional dentro del sistema peruano de partidos políticos; Acción Popular demostró tener muchos seguidores; y otros partidos —inclusive el Demócrata Cristiano, el Social Progresista y el Comunista— cumplieron un rol activo en la política peruana, a fines de la década del 50 y comienzos de la del 60. Parecía que podía existir una competencia partidaria, relativamente libre, en las elecciones presidenciales de 1962, y gran parte de la política partidaria y legislativa de este período estuvo orientada a crear una base de apoyo para esas elecciones (p. 94).

Esta “competencia partidaria relativamente libre” responde al ciclo posterior al gobierno de Odría, etapa que se distinguió por el alto a la persecución de partidos políticos contrarios a la ideología de aquel (Contreras y Cueto, 2007, p.304). El APRA, que no pudo presentar un candidato a las votaciones anteriores (las de 1956), fue quien resolvió esta situación mediante la táctica de las coaliciones partidarias.

La denominada “convivencia” es la designación acuñada por los historiadores y los críticos de la época para describir la alianza entre el APRA y el Movimiento Democrático Pradista⁴⁹ (MDP), surgida durante el sufragio de 1956; dicho pacto fue aprovechado incluso por el saliente presidente Manuel Odría Amoretti. Palacios opina al respecto que

a cambio de su seguridad, el dictador apoyaría la fórmula APRA-MDP (Movimiento Democrático Peruano). Este contubernio fue sellado a través del tristemente célebre “Pacto de Monterrico” (residencia de Odría). ¡Una vez más los intereses personales y partidarios se juntaban en una extraña mezcla en la que sus protagonistas eran antiguos e irreconciliables adversarios! La historia, al fin y al cabo, se hace también con oscuras y contradictorias motivaciones; como fue el caso que aquí señalamos (p. 137).

Con este pacto, además, Odría pudo asegurar no ser investigado en temas de corrupción por el gobernante que lo relevase. Por su parte, el mismo Haya de la Torre explicó en una entrevista hecha por César Hildebrandt (y recogida en el libro del periodista llamado *Cambio de palabras* de 1981), que “[l]a convivencia fue una puerta de entrada para salir de la ilegalidad, que duró muchos años...” (Hildebrandt, 2009, p. 25), refiriéndose a la persecución de la que fue objeto, realizada por el presidente del Ochenio, y de la que resultó personalmente perjudicado.

⁴⁹ Luego renombrado como Movimiento Democrático Peruano (Contreras y Cueto, 2007, p. 308).

Ya para los comicios de 1962, Haya de la Torre y el APRA se encontraban en la legalidad de postular a la presidencia de la República y, junto a Fernando Belaunde Terry y Manuel Odría Amoretti, se perfilaban como los candidatos favoritos a ser electos para el puesto. El 10 de junio de ese mismo año el representante del APRA, con un total de 557 047 votos obtuvo la elección más alta, aunque no la mayoría legal según lo establecido en la Constitución vigente de ese tiempo, donde también se explicaba que, en ese caso, el Congreso debía encargarse de elegir al nuevo presidente (Collier, p. 98). Las alianzas estratégicas entonces volvieron a maquinarse.

Aunque el fundador del partido Aprista sufrió una severa crítica tanto de sus propios adeptos⁵⁰ como de sus rivales políticos⁵¹, Haya de la Torre apeló a entablar una alianza con Odría y los partidarios de la Unión Nacional Odrísta (UNO). De otro lado, al mismo tiempo Belaunde Terry exigía al Jurado Nacional de Elecciones la nulidad de los resultados de las votaciones,

a mediodía del 16 de julio circuló una noticia que parecía poner punto final a la encrucijada política: el general Odría y Haya de la Torre se habían puesto de acuerdo para presentar una sola candidatura. El pretendiente aprista renunciaba a postular, comprometiéndose los apristas a votar en el Congreso por el general; a su vez, el ex presidente se comprometía a “gobernar para todos” sin distinción partidaria [...] De este modo, la “convivencia” se convertía en una “superconvivencia” (Palacios, p. 143).

Tal como fue el caso del sufragio de 1956, el APRA consiguió otra vez establecer un pacto para preservar un “gobierno para todos”, es decir que la aparente justificación de este nuevo acuerdo fue, pues, garantizar la participación política aprista en el gobierno, esta vez desde el Congreso y además con una vicepresidencia (Klarén, 2005, p. 389)⁵². Contreras y Cueto (2007) opinan sobre esta asociación que

⁵⁰ “Este apoyo -como se verá luego- no solo remeció la maciza estructura del Partido del Pueblo, sino que provocó uno de los cismas políticos más dolorosos de toda su larga existencia [...] Ante este panorama, el APRA, por intermedio de su secretario general, Ramiro Priale (en ausencia del jefe autoexiliado en el Viejo Mundo), endosó a Prado el caudal electoral aprista, después de que este se comprometió a gobernar “con libertad para todos”. Este compromiso y la efectiva colaboración posterior con el régimen pradista y viceversa, dio origen a la tristemente célebre “convivencia”, germen de la traumática escisión aprista posterior y calificada por muchos de “inmoral y antipatriótica” (Palacios, p. 139).

⁵¹ En un comienzo, Manuel Odría y los partidarios de la UNO encaminan su postulación a la presidencia, luego de los resultados de las votaciones de junio de 1962, en base a todas las obras de su anterior gobierno. A esto le suma una fuerte crítica a la alianza de la “convivencia”, de la que, a pesar de todo, también formó parte (Palacios, p. 143)

⁵² “[Haya de la Torre] rechazó las propuestas de Belaunde, pero llegó a un acuerdo con Odría el 17 de julio, según el cual el ex-dictador asumiría la presidencia con el líder aprista Manuel Seoane como primer vicepresidente y con el APRA controlando el congreso. Esta “súper-convivencia” resultó insoportable

[1] La Unión Nacional Odrísta representaba a sectores de la oligarquía agroexportadora y minera, mientras el Apra defendía un vago programa populista de reformas nacionalistas que, aunque sufrían el descrédito del descalabro del trienio 45-48, todavía entusiasmaba a la región del norte y a amplios sectores de la nueva clase media (empleados públicos, profesionales y maestros). El pacto entre estas fuerzas podría haber parecido para algunos la mejor manera de unificar al país, pero otros temieron lemas que todavía entonces se usaban como aquel de: “Solo el Apra salvará al Perú”, y que de esta combinación se acentuara la corrupción, el autoritarismo y el descalabro económico. En parte por ello, la mayoría de los peruanos prefirieron, de una manera similar que en 1945, al tercero en discordia: el joven arquitecto sin pasado que lo condene (p. 319).

A pesar de la constante desaprobación, Haya de la Torre argumentó que se trataba de “alianzas pragmáticas para superar la oposición militar a su partido” (Contreras y Cueto, p. 316). Sin embargo, en realidad, el antagonismo de las Fuerzas Armadas se basó en el temor de que el APRA se opusiera a las reformas clamadas por el sector popular en favor de sus propios intereses políticos, algo que esta alianza pareció demostrar. Sobre este tema, Klarén (2005) manifiesta que

resulta interesante constatar que la motivación de los militares para su postura antiaprista había girado 180 grados en años recientes. El tradicional temor al radicalismo del APRA del conservador *establishment* militar, había cedido su lugar a la preocupación de los oficiales reformistas de que un partido ahora abiertamente conservador (como lo evidenciaba su convivencia con la derecha) bloqueara las reformas requeridas para producir el desarrollo nacional efectivo, necesario para fortalecer la seguridad interna. Por lo tanto, el nuevo gobierno militar procedió a iniciar cautelosamente una modesta serie de reformas diseñadas para hacer frente a los crecientes problemas sociales que el país enfrentaba al comenzar la década de 1960 (p. 390).

Por otra parte, el ex general Manuel Odría Amoretti ya no representaba una figura de liderazgo para las Fuerzas Armadas, puesto que “vieron en su gobierno un retroceso anacrónico al caudillismo” (Klarén, 2005, p. 388), situación de la cual el grupo militar deseaba desligarse. De tal manera que la nueva dupla APRA-UNO, con los planes de controlar el poder ejecutivo y legislativo al ganar las elecciones, fue considerada como un peligro por parte del círculo castrense (Contreras y Cueto, p. 316). Es sabido, además, que los militares prefirieron la candidatura de Belaunde Terry, puesto que para ellos él era “el tipo de tecnócrata civil que podía llevar a cabo la tarea de modernización que el país necesitaba urgentemente” (Klarén, p. 389). Por esto, no fue sorprendente el anuncio por parte de los militares en el que declaran la nulidad de las votaciones, el 18

para las fuerzas armadas, que depusieron a Prado al día siguiente, diez días antes de que terminara su mandato, y anunciaron la formación de una nueva junta de gobierno.” (Klarén, 2005, p. 389)

de julio de 1962, con la acusación de fraude en los resultados de estos primeros comicios (Collier, p. 98).

La Junta Militar de Gobierno se hizo efectiva y a la cabeza estuvo el general Ricardo Pérez Godoy quien, al mismo tiempo que depuso al presidente Manuel Prado, reunió al Ejército, la Marina y la Aviación en esta decisión y proclamó tres mociones que justificaron el golpe: las irregularidades en el proceso de sufragio, la organización de nuevas elecciones transparentes y la participación del Comando Conjunto de las Fuerzas Armadas en la gestión de las mismas (Palacios, p. 145).

Lo que esta proclamación determinó es que la Junta de Gobierno no tenía planificado perpetuarse en el poder, puesto que insistieron en la idea de propiciar elecciones democráticas legítimas; asimismo, su constante descripción como la unión de las tres fuerzas armadas, eliminaba la idea del “caudillo suelto” (Collier, p. 99), con la que se identificó al gobierno de Odría. Sin embargo, y a pesar de lo expuesto anteriormente, Pérez Godoy fue destituido de su puesto por el general Nicolás Lindley López, alegando personalismo⁵³. Collier (1978) mantiene una interesante teoría sobre la forma cómo Pérez Godoy siguió la línea de trabajo de Odría en cuanto al tema de las barriadas por ejemplo, el autor comenta que

[d]e acuerdo con la información obtenida en la encuesta sobre la formación de barriadas, un cercano colaborador de Pérez Godoy estuvo reclutando gente para realizar una invasión a fines de 1962. Evidentemente, esto formaba parte de su intento para adoptar una línea personalista y hacía recordar las tácticas de Odría. El interés de Pérez Godoy en las barriadas no debe sorprender, ya que él había estado vinculado con el gobierno de Odría. Es digno de destacar que durante el período de Odría, en el local central de la Asociación de la barriada 27 de Octubre, había un retrato de Pérez Godoy, junto al retrato de Odría y su esposa y el de Perón y su esposa (La Prensa, 19 de agosto, 1956: 2) (p. 99).

Desde otro ángulo, el candidato de Acción Popular (AP), Fernando Belaunde Terry, también formalizó sus propias alianzas políticas con el Partido Democracia Cristiana, así lo explica Klarén (2005) al expresar que Belaunde

⁵³ “Sin embargo, frente a esta conducta intachable demostrada desde un inicio por la Junta, en algún momento flotó en el ambiente la versión de que, íntimamente, Pérez Godoy mostraba una clara preferencia e inclinación por un determinado candidato. ¿Era verdad dicho comentario público? Todo parece indicar que sí. Alguien allegado a la Junta manifestó la simpatía que el general presidente expresaba “abierta e inconsultamente” por la candidatura del autócrata del Ochenio” (Palacios, p. 147).

... también apuntaló sus posibilidades formando una alianza estratégica con el pequeño pero influyente Partido Demócrata Cristiano (PDC). Fuerte defensor de la reforma agraria, el PDC aceptó no presentar su propio candidato y respaldar más bien a Belaunde. A cambio este prometió que un integrante del partido encabezaría el Ministerio de Agricultura y la oficina de reforma agraria de su nuevo gobierno (p. 392).

De cualquier manera, la alianza con el PDC no fue especialmente la vía que llevó a Belaunde a vencer en las elecciones de 1963, sino más bien fue el hecho de que este candidato representaba a la clase media peruana y que consideró dentro de sus planes para el gobierno la participación de una comunidad que por mucho tiempo se encontró desfavorecida y olvidada por el Estado: el campesinado de la Sierra y la completa población de la Selva (Contreras y Cueto, pp. 314-315). De hecho, estos temas han sido los que suscitaron la mayor afinidad por parte de las Fuerzas Armadas, puesto que la preparación que ellos tienen responde a las disposiciones del Centro de Altos Estudios Militares, entre las que sobresale la “mayor atención hacia los intereses de las regiones menos desarrolladas” (Palacios, p.147); de ahí que la candidatura de Belaunde tuvo la mayor concordancia con los fines del grupo militar.

Llegado el día de las elecciones, Fernando Belaunde Terry venció a Haya de la Torre y a Odría Amoretti por mayoría legal con un 36.2 % del total de votos emitidos, aunque no sucedió lo mismo con su partido, Acción Popular, en el Congreso, ya que el APRA y UNO ganaron los puestos tanto en la Cámara de Senadores como en la de Diputados (Klarén, 2005, p. 392).

Más allá del candidato ganador para ocupar la presidencia del Perú en el período 1963-1969, es importante hacer una reflexión sobre el tema de las alianzas políticas, especialmente para el caso del partido Aprista. Por un lado, se encuentra el pretexto de Haya de la Torre respecto al nuevo pacto realizado con Odría, o como él afirmó en la entrevista realizada por Hildebrandt (2009) “el pacto realizado con los representantes parlamentarios del odrismo en la Cámara” (p. 27)⁵⁴, con el que se justifica señalando

⁵⁴ La transcripción completa de la pregunta realizada por César Hildebrandt es la siguiente:

“En el mitin de la Fraternidad, oí un comentario de un viejo militante que decía: lo que le hizo mucho daño al APRA fue su pacto con Odría. ¿Usted qué opina de eso?

-Primeramente, no ha habido partido en el mundo que no haya entablado relaciones dentro de tácticas parlamentarias. Nunca ha habido pacto con Odría sino con los representantes parlamentarios del odrismo en la Cámara. Por otro lado, Belaunde hizo la misma maniobra. Belaunde llamó a los odristas y les propuso una alianza. Hay que tener en cuenta también que Odría obtuvo medio millón de votos, que eran del pueblo. Eso me hizo pensar mucho a mí. No era medio millón de hacendados. ¡Medio millón de votos! En la elección de 1962, nos ganó a Belaunde y a mí en Lima... Belaunde le ofrece una alianza y la

que eso es hacer política y que otros partidos también lo hacen para asegurar su vigencia. Por otro lado, se halla también el hecho de que este es el mismo mensaje utilizado en el pacto anterior con el MDP, comunicado en su tiempo por el secretario general del APRA, Ramiro Prialé, sobre la discrepancia y tolerancia de partidos y la política libre para realizar alianzas (Palacios, pp. 140-141).

Es interesante recordar que estando aun en campaña como candidato individual, Odría declaró públicamente que el APRA era “indigno de la nacionalidad” (Palacios, p. 143) y si a esto se le suma la persecución de la que este partido fue objeto durante el gobierno del ex general, la “coalición” se percibe como una ofensa grave para los miembros y simpatizantes apristas. Parece que el “Partido del Pueblo”, tradicionalmente revolucionario y de izquierda, fue sometido a estos acuerdos por su fundador en favor de su presencia durante el régimen, pero en desmedro de su ideología y dignidad política.

Así también es relevante tener en cuenta que el tema de las alianzas del APRA con partidos contrarios a su pensamiento significó la disminución de adeptos en su organización. En 1959, veintitrés apristas jóvenes de la región del norte del país remitieron a la presidencia del partido un documento de disconformidad cuando se dio el pacto APRA-MDP, considerando la situación como una traición a sus principios. Este grupo conocido como “APRA Rebelde”⁵⁵ en 1962 se constituyó como el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (Palacios, p. 140).

Hasta aquí puede distinguirse la manera cómo los pactos políticos afectan la constitución de los partidos como agente de decepción entre simpatizantes o cómo causan desprecio entre sus enemigos. Más adelante en el capítulo se discute cómo estos

presidencia alternada de la Cámara. Entonces habríamos quedado nosotros cinco años arrinconados, en una minoría protestante e inocua. En ese momento se procedió. Pusimos un pliego de condiciones por el que los odrístas se comprometían a aprobar las siguientes leyes: elecciones municipales, ... gratuidad de enseñanza, ley de cooperativas; ley de subsidios municipales; la cuestión La Brea y Pariñas. Como ellos asintieron, no hubo problemas. De manera que eso fue un pacto parlamentario como el que hicieron los comunistas con los nazis en Alemania, el año 29...” (pp. 27-28)

⁵⁵ Dentro de este grupo, anterior y oficialmente conocido como “Comité APRA Rebelde”, sobresale Luis de la Puente Uceda, quien desarrolla una relación ideológica con el Partido Comunista. Juntos dan inicio a una serie de ataques guerrilleros durante la etapa de la Junta Militar de Gobierno y los primeros años de la administración de Belaunde, inspirados por la Revolución Cubana y las tácticas “foquistas”, donde “las masas explotadas por la minoría en el poder, “despertarían” a la rebelión gracias a la acción enérgica y decidida de una pequeña vanguardia armada” (Contreras y Cueto, pp. 316-317).

acuerdos intervinieron directamente en la administración del gobierno durante los años 1963 a 1968.

2.1.2 El primer gobierno de Fernando Belaunde Terry (1963-1968)

Como se ha explicado, existieron diversos motivos que conllevaron a la elección de Fernando Belaunde Terry como nuevo Presidente de la República. Uno que ha sido discutido es el favoritismo, no muy discreto, por parte de la Junta Militar de Gobierno establecida para gestionar dichas votaciones, situación que también puede interpretarse como un proceso de descarte de candidatos. A esto se une el hecho que la dupla APRA-UNO, aunque justificada por sus líderes como estrategia política, representó serias discordias dentro de ambos partidos.

Por otro lado, el proceso de campaña de Belaunde sostuvo una pieza clave que generó simpatizantes dentro del pueblo y de las autoridades militares a cargo de la Junta de Gobierno: la reforma agraria. ¿Por qué fue relevante para la sociedad castrense la realización de un plan de reforma en la propiedad de tierras, especialmente en la Sierra del país? Si bien los tres contendientes principales de los comicios incluyeron esta propuesta en sus respectivas campañas electorales, la estrategia de Belaunde resultó ser la más aceptada por las clases media y baja (pequeñas industrias y campesinado), por estar enmarcada en una política de fortalecimiento del mercado interno (Parodi, 2000, p. 76), contraria a la economía liberal del gobierno de Manuel Prado Ugarteche y que agravó el malestar del campesinado. Los militares vieron en esta propuesta una necesaria y urgente atención al pueblo, especialmente por los miembros del Ejército, quienes, al tener más contacto con los habitantes del interior, estaban más familiarizados con su problemática.

Otro factor de apoyo para el éxito de la campaña de Belaunde fue el proceso de comunicación de la misma, lo que llevó al candidato a recorrer diversas regiones del Perú (Belaunde, 1960), prestando atención incluso a la Selva peruana, fuertemente olvidada y protagonista de una de las obras públicas más importantes y preferidas del gobierno de Acción Popular. Esta imagen de “candidato del pueblo” funcionó de manera eficaz con su plan de empoderamiento nacional junto a lemas como “la

conquista del Perú por los peruanos” (Contreras y Cueto, p. 320) y con su política de replantear las negociaciones con la industria extranjera.

Sus ideas de campaña fueron citadas en el primer discurso a la Nación, el 28 de julio de 1963 en el Congreso; en este mensaje estableció tres puntos importantes a trabajar durante su gobierno

- La nacionalización de la Caja de Depósitos y Consignaciones (encargada de la recaudación de impuestos) que se hallaba en realidad administrada por representantes de la banca privada.
- La solución del candente asunto de los yacimientos petrolíferos de La Brea y Pariñas, explotados por la empresa IPC, filial de la Standard Oil (Grupo Rockefeller).
- La elaboración de un proyecto de la Reforma Agraria que, en su esencia, trasluciese honda emoción social (Palacios, p. 149).

Las menciones sobre el problema de la *International Petroleum Company* (IPC) y la reforma agraria fueron los temas de mayor interés nacional para ese periodo, pero, a pesar de que el Perú era gobernado por Fernando Belaunde, Acción Popular no era mayoría en el Congreso, como se ha mencionado, y la coalición APRA-UNO constituyó una fuerte oposición para su administración en estos y otros asuntos.

Con todo, el líder acciopopulista inició su mandato generando una gran expectativa de beneficios para el país. Su gobierno se consolida, en los primeros años, por una estabilidad económica heredada de la última etapa del gobierno de Prado Ugarteche, en gran medida por las gestiones del entonces ministro de Hacienda, Pedro Beltrán (Parodi, p. 79) gracias a que este último utilizó su diario, *La Prensa*, para criticar la política económica de Prado y también a cada uno de sus ministros, situación que termina cuando el presidente le ofrece a Beltrán el puesto mencionado y él acepta (Thorndike, 1993, p. 41). Simpatizante de la economía liberal, la labor del director de *La Prensa* coincidió con las actividades de producción de la mina Toquepala (Parodi, p. 79) y la explotación de la harina de pescado (Contreras y Cueto, p. 310), entre otros procesos industriales destinados a la exportación. Por esta razón, un equilibrio económico fue posible gracias al ahorro fiscal resultado del aumento de impuestos y de la disminución del gasto público (Parodi, p. 79). Desde el año 1960 la economía del Perú pudo estabilizarse para gracia del régimen entrante.

Por esta misma razón, el presidente Belaunde contó con recursos para ejercer su plan de gobierno; pero además, tuvo una doble presión política: la primera ya mencionada fue la oposición en el Congreso⁵⁶ y la segunda fue por parte de los militares a quienes el presidente involucró durante su administración, debido a la deuda que contrajo con ellos en torno a su elección en 1963 (Quiroz, 2013, p. 309).

En seguida se explican algunas obras de relevancia política que comprenden a la segunda mitad del gobierno de Fernando Belaunde, y que sirven de contexto para el análisis del trabajo artístico del humorista gráfico Julio Fairlie. La historia del Perú permite conocer que diversos factores -del oficialismo y la oposición- desencadenaron una crisis para el país y la eventual interrupción del gobierno, mediante el golpe de Estado de las FF.AA. llevado a cabo en octubre de 1968 al mando del General Juan Velasco Alvarado. Este hecho se incluye dentro del siguiente apartado para finalizar con el estudio histórico.

Es menester aclarar que los hechos políticos que se describen implican a la vez problemas económicos y sociales que son incluidos en el texto para facilitar el entendimiento de los mismos; por otro lado, las piezas de humor gráfico político de Fairlie también incluyen en menor porcentaje el rasgo económico y social, puesto que su labor crítica no diferencia tajantemente estos temas el uno del otro.

2.1.2.1 La reforma agraria

Si bien el ambiente económico de comienzos de la década de 1960, durante la presidencia de Manuel Prado Ugarteche se caracterizó por la estabilidad económica, también es cierto que se trató de los momentos de mayor desigualdad en cuanto a la distribución de ingresos y la concentración de la riqueza en Sudamérica; sobre el tema Klarén (2005) explica que

[p]or ejemplo, el cinco por ciento de la población más rica recibía un cuarenta y ocho por ciento del ingreso nacional; más notable resultaba el hecho de que el diecinueve por ciento se concentrase en el uno por ciento de la población. En cambio, los dos deciles más pobres apenas se repartían el 2,5 por ciento del total (p. 393)

⁵⁶ Quiroz (2013) explica que es en realidad el favoritismo mostrado por los militares hacia el candidato de Acción Popular la razón histórica que origina la alianza de oposición entre el APRA y la UNO en las Cámaras del Congreso y que dicho pacto funciona para “oponerse a su programa de reformas urgentemente necesarias” y “contrarrestar la popularidad inicial de Belaunde” (p. 309).

El problema afectó al país no solo en la escala de los sectores económicos, sino también de manera social y en áreas geográficas específicas⁵⁷. El mismo autor confirma este hecho al manifestar que el campesinado -ubicado de preferencia en la Sierra- era el que menos ingresos percibe, debido a las insuficientes tierras y materiales para poder explotarlas. A esto último hay que sumar que el mayor porcentaje de esta población es analfabeta y de condición laboral inestable, puesto que la relación con sus empleadores - los hacendados- es el resultado de un “proceso de dominación social” basado en el paternalismo y clientelismo (Klarén, 2005, p. 394).

La inequidad económica se resume en la siguiente situación: la propiedad de la tierra que era en realidad labrada por los campesinos y generaba pocas ganancias (en comparación con la industria) se concentraba en las manos de unos pocos hacendados. Por ello, la realidad de los trabajadores de la tierra en el Perú -campesinos- era la de una injusticia laboral que resultaba en una pésima calidad de vida, incrementada por obstáculos económicos y socio-culturales.

Frente a esta situación, y aunque no como causa exclusiva, un movimiento guerrillero surgió durante el período de la Junta Militar de Gobierno, del general Pérez Godoy. Las guerrillas, de inspiración comunista⁵⁸ propiciaron y apoyaron la toma ilegal de tierras por parte de los campesinos (Contreras y Cueto, p. 316). El problema se prolongó hasta mediados de la década de 1960 y la Junta Militar se vio en la necesidad de promulgar una primera Ley de Reforma Agraria en 1963, y a la vez, tuvo que entrar en conflicto armado para detener la apropiación de tierras por parte de los guerrilleros (Quiroz, p. 308). Como se advierte, los militares tuvieron un interés especial en que la reforma agraria se concrete en el siguiente gobierno porque se convertiría en “una solución para modernizar el agro peruano y aliviar la miseria de los campesinos peruanos” (Contreras y Cueto, p. 318).

⁵⁷ “Esta disparidad de la riqueza y el ingreso se plasmaba también a nivel geográfico. En 1961, el ingreso promedio per cápita era de \$280 al año en la sierra sur, pero de \$870 (\$1,230 si incluimos las propiedades) en Lima, con grandes variaciones dentro de cada región. Sin embargo, la cifra anterior incluye un sesgo urbano, que de eliminarse mostraría que el cuartil más pobre de la sierra – fundamentalmente los pequeños agricultores de subsistencia (un ochenta por ciento del total)- ganaba entre \$40 y \$120 al año. Estos agricultores eran fundamentalmente campesinos indios quechua y aimara-hablantes de los cuales el setenta por ciento era analfabeto y que en promedio se ganaban la vida con 0.9 hectáreas, tres cabezas de ganado y unos cuantos otros animales, complementados con su desempeño como mano de obra estacional” (Klarén, 2005, p. 394).

⁵⁸ En este primer movimiento guerrillero de 1962 destaca la figura del dirigente indígena Hugo Blanco quien lidera la toma de tierras en la región del Cusco (Contreras y Cueto, p. 316).

Apenas iniciado el mandato de Fernando Belaunde Terry, el movimiento guerrillero actuó nuevamente. Sobresalen esta vez Luis de la Puente y el Movimiento Izquierdista Revolucionario (MIR), que anunció “una lucha armada contra el fracaso de la clase burguesa en el gobierno del país [y b]uscaban liquidar la oligarquía fiscal y expulsar el imperialismo” (Parodi, p.83). Esta oleada de apropiación de tierras es descrita por Klarén (2005) como una especie de relación causal, porque “[d]espués de todo, ¿acaso el Presidente no había hecho campaña en la sierra prometiéndola? De modo que en cuanto el nuevo mandatario asumió su cargo, muchos campesinos asumieron automáticamente que tenían derecho a “ocupar” las tierras en disputa” (p. 396).

La primera reacción de Belaunde ante la conducta del campesinado fue la legal. A pocos meses de iniciada su administración presentó su proyecto de ley de reforma agraria, cuya aprobación se retrasa por ocho meses (Quiroz, p. 310). Dicha propuesta de ley

incluía 240 artículos distintos diseñados para satisfacer las demandas de tierra de los campesinos, así como mantener la producción agrícola. Entre los principales rasgos de la propuesta estaban la expropiación compensada (con bonos de largo plazo), la formación de cooperativas y la asistencia técnica y financiera del gobierno (Klarén, 2005, p. 397).

La ley presentada por Belaunde planteaba que la concentración de tierras por parte de los hacendados se disminuya con la distribución de las mismas a los campesinos⁵⁹ y, luego, ellos fueran capacitados en la mejora de los procesos agrícolas por técnicos especializados. Sin embargo, la propuesta no fue aceptada por el Congreso.

La alianza APRA-UNO respondió inmediatamente como oposición y Belaunde debió resignarse a comprometer su propuesta inicial, en beneficio de los intereses oligárquicos de esta coalición, quienes al mismo tiempo presentaron su propia ley “que incluía la compensación en efectivo, ninguna restricción al tamaño de las posesiones de

⁵⁹ Durante los años 1962 a 1965, en el que brota el movimiento guerrillero para la ocupación de tierras, se dan al mismo tiempo iniciativas de organización sindicales o como las de la Federación Nacional de Campesinos Peruanos (FENCAP). Estas agrupaciones defendieron la causa de la recuperación de propiedades o la nueva entrega de tierras para los hombres y mujeres que trabajaban en ellas. Sin embargo, la población beneficiada entra en conflicto, debido a que tanto los comuneros como los colonos exigen la entrega de la misma propiedad. Esto significa que los conflictos son también entre dos grupos de campesinos: los dueños originales de la propiedad antes de que fuera confiscada y los empleados que trabajan actualmente en la misma (Klarén, 2005, pp. 396-397)

una hacienda, enfatizaba los proyectos de colonización y excluía íntegramente a las haciendas azucareras controladas por el APRA” (Klarén, 2005, p. 398).

La ley N° 15037 fue aprobada en mayo de 1964 y, a pesar de conciliar los proyectos de Acción Popular-Democracia Cristiana y APRA-UNO (Matos Mar y Mejía, 1980, p. 97), el resultado final de la reforma agraria no satisfizo a la población beneficiaria. Contreras y Cueto explican que “en la práctica la aplicación de la legalización avanzó sólo lentamente, llegando a expropiar su gobierno un poco más de un millón de hectáreas, del total de veintisiete millones de hectáreas cultivables del país” (p. 322). Por otro lado, Klarén (2005) indica un alcance de menor magnitud, donde

[s]egún la administración belaundista, durante los siguientes cuatro años fueron expropiados 873,000 hectáreas de tierra, beneficiando a 12,000 familias [...] el total [de beneficiados] representa apenas el tres por ciento de las tierras que podían ser expropiadas y unos cuantos miles de familias de por lo menos un millón de ellas. Paradójicamente, los beneficiarios de la ley resultaron ser los campesinos que se aferraron tenazmente a las tierras que tomaron durante los primeros dos años del gobierno de Belaunde (p. 398).

Chirinos Soto (1977), por el contrario, describe el proceso de instauración de la reforma agraria como “constitucional, legal, democrático, pacífico, sin violencia” (p. 532), sin mencionar el nuevo brote de guerrillas -en 1965 nuevamente con De la Puente y el MIR- ni la cantidad de burocracia que implicó su explicación. Más bien, en un párrafo dedicado al tema, afirma que

[u]na vez instalados los órganos de ejecución, empezarían a afectarse, como de hecho ocurrió, las tierras afectables para entregarse en propiedad afectiva a campesinos que carecían de las mismas. El propietario podía hacer valer, ante el Poder Judicial y en la vía ordinaria, el derecho de impugnar la cuantía de la afectación y el monto indemnizatorio. No cundió el pánico en el campo. No hubo tampoco emigración de agricultores despojados que salieran del Perú en busca de mejores horizontes. Los dueños de fundos, con extensiones superiores a los límites de afectación, estaban resignados a perder el exceso afectable, pero tenían la certeza de tener el mínimo inafectable. No se abrían las compuertas de la zozobra. No se destruía el sentimiento de seguridad, indispensable en la agricultura como en toda actividad económica (p. 532).

La realidad política y la historia identifican el tema de la reforma agraria como absolutamente necesaria. En principio para los campesinos, por los motivos ya establecidos al inicio de este acápite y también por “la mayoría de los grupos de influencia y de opinión del país” (Chirinos-Almaza, 1975, p. 49) que tenían conflictos

armados internos como los de las guerrillas⁶⁰. En la práctica “la cuestión de la reforma agraria quedó, en general, atrapada en una selva de trámites burocráticos y otros obstáculos. Entretanto, el problema siguió ardiendo en medio de la represión gubernamental” (Klarén, 2005, p. 399). Por ejemplo, para el caso de las tierras afectadas cuyos dueños eran familias hacendados, existieron vías para que los campos se transfirieran a los campesinos luego de mucho tiempo; Matos Mar y Mejía (1980) señalan que

Otro factor que atentaba contra la efectiva transferencia de la propiedad era el engorroso procedimiento administrativo y judicial establecido. Este, en su versión más breve, constaba de más de 40 pasos, desde la declaración de afectación hasta la adjudicación. En el entretanto, los propietarios disponían de distintas posibilidades de apelación, retardo o bloqueo del proceso (p. 100).

Además, lejos del calificativo “pacífico” citado por Chirinos Soto, la implementación de la ley se tornó, otra vez, en una lucha armada apoyada por los mismos pobladores, la cual fue reprimida por el gobierno mediante la participación del Ejército peruano y la ayuda norteamericana (Contreras y Cueto, p. 322). Las guerrillas fueron derrotadas definitivamente en el año de 1966; al respecto Klarén (2005) explica que

[e]n seis meses, los tres focos guerrilleros habían sido derrotados en una masiva campaña que costó la vida no solo a De la Puente y a Lobatón, sino también a más de ocho mil campesinos indios, víctimas de estos enfrentamientos. La derrota de la insurgencia tuvo tanto que ver con las severas debilidades de las guerrillas, como con la capacidad contrainsurgente de las fuerzas armadas (p. 401).

En la década de 1960 el sector agrario devino en una complicación para el Perú, no solo por la ansiedad que generó una reforma floja en algunas regiones y agresiva en otras, sino también perjudicial a largo plazo para los hacendados, cuyas adquisiciones, recursos humanos y producción se vieron afectados; esto propició que la inversión se desvíe hacia otros presupuestos del gobierno (Klarén, 2005, p. 401).

La frustración de la reforma agraria causó malestar en la población, y afectó la alianza Acción Popular-Democracia Cristiana, debido a que no se respetó el

⁶⁰ Ya desde el estallido de la Revolución Cubana en 1959 se sentía un temor que un proceso similar se dé en el Perú; esto “convenció a muchos sectores progresistas de la elite terrateniente de que la reforma podía prevenir la revolución...” (Klarén, 2005, p. 391).

compromiso del proyecto inicial de la ley, además de “la baja prioridad que se le dio al programa radical de la reforma original, que servido de base a la alianza AP-PDC, persistentemente erosionada por acción de la reaccionaria oposición parlamentaria” (Quiroz, p. 310).

Asimismo, la oposición de la coalición APRA-UNO comenzó su labor antagonista con este importante proyecto para el país, se trató de la primera de muchas más intervenciones durante el gobierno de Belaunde. El caso presentó una característica polémica que descubrió las intenciones particulares de uno de los grupos de la alianza, el APRA, al no incorporar las azucareras del norte (Chirinos-Almanza, p. 49). Puesto que las estatizaciones significaban una amenaza para la posición económica tanto de sus dueños -simpatizantes del partido- como para su administración, ya que la agrupación política consideraba que, si el gobierno en curso no era aprista, la eficacia de las haciendas decaería y su economía se vería afectada (Klarén, 1976, pp. 275-276). En resumen, los intereses personales de los apristas se antepusieron a los intereses nacionales.

2.1.2.2 Las obras públicas y la llegada de la crisis

Además de la Ley de Reforma Agraria y la Ley de Promoción Industrial, que fue presentada inicialmente durante el gobierno de Manuel Prado (Palacios, pp. 156-157), Belaunde Terry encausó sus obras públicas con el ambicioso proyecto de la carretera marginal de la Selva. Se trata de una obra de gran envergadura cuyo propósito es “la integración de la selva mediante la extensión de las carreteras de penetración y de una vía que la atravesase de sur a norte...” (Contreras y Cueto, p. 320), con la finalidad de incorporarla al desarrollo, fiel a las promesas realizadas durante la campaña electoral de Acción Popular.

Una particularidad de Belaunde fue la importancia reiterada que le dio a la construcción de la carretera marginal. Sobre esto el historiador Peter Klarén (2005) comenta la anécdota en la que señala el carácter insistente del presidente sobre esta obra, así cuenta que

[I]os visitantes de Palacio de Gobierno (este autor inclusive) eran invariablemente llevados a una sala donde se encontraba, elaboradamente dispuesto, un modelo del

proyecto con un código de colores para las distintas fases; el arquitecto-presidente iniciaba entonces una animada conferencia, puntero en mano, acerca de los méritos, problemas y avances de la carretera (p. 403).

La importancia del proyecto, una vez terminado, constaba en la unión de Colombia, Venezuela, Ecuador, Bolivia y Argentina con el Perú; asimismo más de 600 mil habitantes se verían favorecidos por la labor agrícola a ejecutar en esa región (<http://fernandobelaundeterry.com.pe/la-carretera-marginal-de-la-selva/>, párr. 1). Klarén (2005) resume en un párrafo todas las ventajas políticas de la construcción de la carretera marginal de la Selva, presentándose, en teoría, como una medida de beneficio en diversos sectores políticos y sociales de nuestro país

Belaunde dio preferencia a este proyecto sobre todos los demás de su programa, incluyendo el de la reforma agraria que también apoyó. En efecto, abrir un acceso a nuevas tierras en el Amazonas era políticamente más fácil que arrancárselas a la atrincherada, aunque cada vez más débil, clase gamonal. Políticamente, la Marginal tenía otras ventajas tales como construir un estímulo al empleo y un imán para el financiamiento internacional de las agencias de asistencia. El proyecto también era fácil de vender al público y a medida que fuera avanzando rendiría presumiblemente un considerable dividendo político al arquitecto-presidente. Por último, encajaba bien con la nueva doctrina de seguridad nacional de los militares que privilegiaba la adopción de acciones cívicas y del desarrollismo (p. 404).

La administración de Belaunde se identificó por la fuerte inversión ejecutada en obras públicas, muy a la manera del gobierno de Manuel Odría Ugarteche en la década de los 50 del siglo XX y, a pesar de contar con un fondo favorable al inicio de su gobierno, la situación económica empezó a cambiar. El problema que enfrentó el gobierno es la falta de equilibrio fiscal, que resultó de la ampliación del gasto fiscal sin aumentar de igual manera los ingresos tributarios (Parodi, p. 84). Esto llevó a que el Ejecutivo dependa de los capitales del exterior para la continuación de las mencionadas obras.

Durante la primera mitad del gobierno de Fernando Belaunde Terry, el papel del Estado en el tema económico pasó de ser reducido y se tornó en una administración con la obligación y urgencia de revitalizarse mediante dos medidas principales: la expansión de las exportaciones para obtener un superávit comercial y la recepción de créditos extranjeros para el desarrollo de los servicios públicos e iniciativa privada (Palacios, p. 166). No obstante, Palacios afirma que “Belaunde se enfrentó con el correr del tiempo a

dos enormes y constantes dificultades: las vallas interpuestas por el Congreso apodriísta (mayoría opuesta al régimen) y la acción remolona de los Estados Unidos para conceder empréstitos” (p. 167).

Efectivamente, en su táctica obstruccionista contra Belaunde Terry, la coalición APRA-UNO se negó “a elevar los impuestos para cubrir los crecientes gastos del gobierno” (Klarén, 2005, p. 405) y de forma directa esto “contribuyó al alza de la inflación, que promedió catorce por ciento entre 1964 y 1967...” (*Ibíd.*, p. 406), la cual se intensificó durante los años 1966 y 1967 con la subida del dólar. Y aunque Belaunde, en esa ocasión, se rehusó a devaluar la moneda, la solución de mandar al cambio los últimos 40 millones de dólares que quedaban al Banco Central de Reserva, tan solo contuvo por unos pocos días el problema, pero, inevitablemente, la moneda peruana tuvo que ser devaluada, “en resumen, la administración belaundista se inició bajo el signo de una expansión económica y concluyó sumergida en una crisis institucional” (Palacios, p. 167).

Contreras y Cueto coinciden con esta descripción al tipificar el año de 1967 como “el comienzo del fin” y agregan que

[l]a sequía en la costa, el agotamiento de divisas tras sucesivos años de déficit del comercio exterior y de disminución de la inversión extranjera, desembocaron en una traumática devaluación del sol, que de 27 soles por dólar, pasó a 39. La crisis fiscal se tradujo en elevación de impuestos y paralización de importantes obras públicas, con el consiguiente desempleo. Un largo e importante ciclo de expansión económica iniciado en la posguerra mundial se vio de esta manera interrumpido (p. 322).

Las cifras sobre la situación económica a finales del gobierno de Belaunde indican que el gasto del PBI aumentó a 16% y la moneda nacional fue devaluada en 44% (Klarén, 2005, p. 406). Ante la eminente caída financiera, el Congreso finalmente se convenció de instaurar la reforma tributaria “particularmente debido al temor de un golpe militar, que no dejaba que otra alternativa que convenir con el gobierno antes de perder la oportunidad de acceder a Palacio en las próximas e inmediatas elecciones” (Palacios, p. 170). Es así que la coalición otorgó poderes extraordinarios para que el presidente del nuevo gabinete ministerial, Oswaldo Hercelles García, pueda legislar por 60 días (Parodi, p. 88). Sin embargo, y muy a pesar de los intentos del Ejecutivo y Legislativo por sobrellevar la crisis, el panorama no fue favorable para el país y el

descontento de los militares los llevó a la planificación de un nuevo golpe de Estado, el cual irrumpió abruptamente en el gobierno de Belaunde y lo dio por terminado en el año de 1968.

Este es un nuevo ejemplo de obstruccionismo por parte de la alianza entre el partido aprista y el partido Odriísta en contra de la administración presidencial. ¿Fueron justificables las acciones de este pacto? Haya de la Torre fue cuestionado por César Hildebrandt (2009) en una entrevista sobre el tema del obstruccionismo parlamentario, en la cual el líder aprista solo concluyó que el “obstruccionismo es recurso de todos los Gobiernos cuando el Parlamento no les ha aceptado sus propuestas” (p. 31)⁶¹.

Sin embargo, la situación del país en finales de la década del 60 del siglo pasado no debe ser considerada responsabilidad única del Congreso -aunque este contribuyó mucho al resultado final- sino que fue también responsabilidad del Ejecutivo al no tener una posición firme ante sus decisiones. Contreras y Cueto (2007) comentan que

[l]a pérdida del control del Estado por la oligarquía, junto con la inexistencia de un liderazgo empresarial coherente y consistente que diera rumbo económico al país y atendiera organizadamente las demandas de los nuevos sectores medios y populares, llevó a un vacío de poder que finalmente fue copado por las Fuerzas Armadas (p. 325).

⁶¹ Las preguntas en torno al obstruccionismo se recogen en la siguiente cita:

“Señor Haya, muchos peruanos atribuyen al APRA culpa grande por la caída del régimen constitucional. ¿No cree que el APRA pecó de obstruccionismo parlamentario?

-No, no. Lo que pasa es que aquí no hay costumbre de hacer parlamentarismo. En Estados Unidos ha habido numerosos presidentes con mayoría opositora. Truman es uno de ellos; Eisenhower, otro. Aquí para muchos el Parlamento es una especie de artificio, no hay conciencia política, no ha habido partidos, no hay educación. Se juzgan episódicamente los fenómenos políticos. En Estados Unidos hay una oposición fuerte. Y en ese caso, ¿son obstruccionistas? ¿A qué se llama obstruccionismo? La fiscalización no es obstruccionismo. ¿Qué se quisiera? ¿Qué todo fuese aprobación?

Pero en Estados Unidos los gabinetes no caen a cada momento.

-Pero Estados Unidos no tiene régimen parlamentario. En Estados Unidos no hay voto de censura, si usted conoce la Constitución. Ahí hay previo voto de censura. Ningún ministro es nombrado sin la aprobación del Senado, pero este no tiene la potestad de censurar. Que caigan los gabinetes es un procedimiento parlamentario de todos los países que tienen el sistema del voto de censura.

¿Eso no fue socavando la estabilidad del régimen?

-Eso habría que... Yo creo que en el Gobierno de Belaunde se cometieron muchos errores y cada vez que el Parlamento actuó lo hizo sobre la base de un derecho. Y los votos de censura se dieron con razón, a mi modo de ver.

Vea, por ejemplo...

-Eso de obstruccionismo es recurso de todos los Gobiernos cuando el Parlamento no les ha aceptado sus propuestas.” (Hildebrandt, 2009, pp. 30-31)

Para la opinión pública, los militares y los historiadores, la crisis económica se derivó de ninguna otra justificación más que un desacuerdo salido de las manos de los partidos políticos, apoyado por una tardía reacción frente la baja en popularidad del APRA a vísperas de las siguientes elecciones y por el desacertado accionar del presidente.

2.1.2.3 La *International Petroleum Company* y la “página once”

El tercer tópico a analizar en esta primera parte del capítulo es la negociación establecida entre el Estado y la *International Petroleum Company* (IPC) en cuanto a los derechos de propiedad y los impuestos atrasados que adeudaba al Perú, situación que le tomó al gobierno mucho tiempo más de lo expresado en el discurso inicial de 1963, puesto que “cuatro años más tarde, la disputa seguía sin resolver, perjudicando el prestigio personal del presidente, irritando los sentimientos nacionalistas, minando las relaciones con los Estados Unidos y despertando la animosidad de las fuerzas armadas” (Klarén, 2005, p. 406)

Para el año de 1968, el Perú se hallaba sumergido en la crisis económica, el gobierno de Belaunde contaba con baja popularidad debido a problemas de corrupción, la fallida reforma agraria y los problemas internos del partido Acción Popular. A esto se suma la relación con la IPC, la misma que “se sumergió en un mar de idas y venidas y fue motivo de escándalos y acusaciones mutuas y posteriormente de sesudas tesis doctorales acerca de las relaciones de dependencia y dominación entre una empresa transnacional y un estado nativo” (Contreras y Cueto, p. 322).

El problema llevaba años sin resolver⁶², pero ¿qué tan perjudicial fue el tema de la IPC para el Perú? La empresa controlaba básicamente toda la producción y refinación del petróleo peruano, uno de los más importantes recursos para la economía nacional,

⁶² Pedro Saldaña explica en unas páginas de su libro *El derrocamiento de Belaunde* (2008) la historia del terreno en cuestión, La Brea y Pariñas y cómo en la segunda mitad del siglo XIX recién se explota el petróleo en el Perú. Genaro de Helguero, heredero legítimo del terreno de La Brea y Pariñas en ese momento, inscribe su propiedad fuera de la Ley de Minas -vigente hacia finales del siglo XIX- por lo que puede monopolizar la actividad petrolera sin tener que pagar los impuestos de la ley. Dentro de los próximos 30 años de manera confusa el terreno es adquirido por la Pacific Company de Inglaterra (p. 51). Parodi (2000) explica que para los años 20 la IPC compra La Brea y Pariñas, a pesar de no probarse que la Pacific Company sea la dueña legítima del territorio. En 1963, cuando Belaunde entra a la presidencia, el Congreso anula la compra de 1922 y la compañía petrolera rechaza esta acción (p. 90).

con una extensa actividad de extracción en La Brea y Pariñas y en Lobitos, y el refinamiento en Talara. Parodi (2000) explica que el problema se basa en el recurso mismo, la tierra, puesto que se cuestiona si le pertenece a la empresa o al Estado peruano y, de darse el caso, si la compañía debiera nacionalizarse (p. 89). La estrategia de Belaunde fue la de reclamar los derechos del subsuelo donde se situaba la compañía y el cobro de los impuestos atrasados. Para refutar esto, la IPC se respaldó en el acuerdo realizado con el ex presidente Augusto B. Leguía, documento en el que no se mencionó el subsuelo (Klarén, 2005, pp. 406-407).

Efectivamente, Belaunde inició las intenciones de negociación antes de empezar su mandato, al reunirse con el Embajador de los Estados Unidos de ese periodo, John Wesley Jones, a quien le comentó que el gobierno peruano procedería con las negociaciones del contrato de la IPC, debido a que se trataba de un tema de urgencia nacional -tanto política como económica. El presidente manifestó que “el fallo de 1922 favorable a la IPC era “nulo e inválido”, puesto que la empresa debía al Perú una gran suma de impuestos no pagados” (Quiroz, pp. 308-309). El embajador Jones, aunque no involucrado de manera directa con la compañía, dudó que la posición de Belaunde ayude en las negociaciones. De hecho, una de las posibles razones por las que los empréstitos externos (de los Estados Unidos, en su mayoría) se redujeran de manera considerable durante el periodo de 1963-1968 se debió a que el gobierno peruano inició las acciones de nacionalización sobre la compañía petrolera⁶³.

Mientras los acuerdos tardasen, el gobierno atravesó una insistencia pública por parte de diversos círculos. Por un lado, el diario *El Comercio* exigió al presidente, tanto como lo hizo en la administración anterior, la inmediata nacionalización de la *International Petroleum Company*, acción que también fue reclamada por las Fuerzas Armadas y por una parte del partido Acción Popular, que seguía fiel a la reforma original propuesta para ese gobierno. Por otro lado, existía una segunda parte del partido que intentó frenar dichas reformas en provecho de intereses personales (Quiroz, p. 310). Esta situación interna del partido político de Belaunde es descrita por Palacios de la siguiente manera

⁶³ “En sus prolongadas negociaciones con la IPC, Belaúnde estaba atrapado entre las estridentes demandas que pedían la nacionalización de la compañía, encabezada por El Comercio, y el Departamento de Estado de los EE.UU., que la defendía y ejercía presión congelando los fondos de la AID destinados al Perú. Es más, la posición de negociación del Presidente se vio seriamente debilitada por el deterioro de su propia popularidad después de 1965, conjuntamente con una creciente oposición del Congreso y dentro de su propio partido, a favor de la nacionalización” (Klarén, 2005, p. 407).

desde la propia perspectiva interna del partido gobernante, una primera aproximación nos permite decir que frente a los candentes temas del petróleo y de la Reforma Agraria, se gestaron (con peligrosa incidencia en la suerte posterior del partido) dos alas definidas: la “izquierdizante”, que pretendió llevar adelante las reformas propugnadas; y la “indefinida”, que intentó solapar la renovación propugnada por Acción Popular desde su fundación. Al primer grupo, por la virulencia de su planteamiento, se le identificó como los “termocéfalos”, o sea, de las cabezas calientes; y al segundo, por su pasividad e indolencia, se les tildó de “carlistas”, es decir, de tendencia palaciega (en referencia a varios personajes muy cercanos al presidente Belaúnde que tenían como primer nombre el de Carlos: Carlos Ferreyros, Carlos Velarde Cabello, Carlos Muñoz) (p. 150).

Las diferencias entre los “termocéfalos”, liderados por Edgardo Seoane (Quiroz, p. 311) y los “carlistas” concluyeron en el denominado “cisma de Acción Popular” (Palacios, p. 151) durante el año 1967 y contribuyó a la brusca interrupción del gobierno en 1968.

Esta tensión en todos los sectores condujo al presidente a tratar de solucionar de manera comprometida el tema de la IPC. Así, en agosto de 1968, mediante la firma del Acta de Talara, el Perú recuperó el territorio -suelo, subsuelo, pozos e instalaciones (Saldaña, 2008, p. 53)- ocupado por la *International Petroleum Company* en La Brea y Pariñas a cambio de que la empresa no pague los impuestos adeudados ni la compensación monetaria por el petróleo extraído durante todo el tiempo de funcionamiento (Klarén, 2005, pp. 407-408). De hecho, el nuevo trato no incluyó todas las posesiones de la IPC, ya que la refinería de Talara y el espacio laboral de Concesiones Lima se mantuvieron como parte de la compañía (Chirinos Soto, p. 533).

La controversia remató este asunto cuando Carlos Loret de Mola, presidente de la Empresa Petrolera Fiscal (EPF) denunció en televisión que la “página once” del documento no estaba en el contrato⁶⁴. La mencionada página era muy importante porque tenía la información de la transacción (Klarén, 2005, p. 408), es decir demostraba cuánto le costó al Perú la nacionalización de la IPC. Ante la situación, el resentimiento de la población civil, política y militar se hizo sentir inmediatamente, aún más al considerar que tanto el presidente Fernando Belaunde Terry como los directores

⁶⁴ “El día 11 de setiembre, un mes más tarde casi exactamente de haberse entregado los yacimientos, Carlos Loret de Mola, de súbito aparece en la televisión, y denuncia que al Convenio firmado entre la EPF y la IPC -ojo, no al Acta de Talara, y pongo énfasis en esto porque muchos confunden frecuentemente el Convenio con el Acta de Talara- le han sustraído una página, le falta, le han birlado: la página once” (Saldaña, 2008, p. 59).

de las respectivas Cámaras del Congreso estuvieron presentes al momento de la firma del Acta de Talara (Palacios, p. 152).

Ante la controversia, el entonces ministro de Hacienda -y parte del grupo de los “carlistas” (Quiroz, p. 310)-, Manuel Ulloa contradijo a Loret de Mola al manifestar que no existió tal “página once”. En colación con este dato, Gargurevich (1972) menciona que el director de *La Prensa*, Pedro Beltrán, quien durante el periodo de Belaunde utilizó el diario para criticar las inconstancias del presidente electo, “organiza sus baterías para defender con ahínco a la “International Petroleum”” (p.23). El mismo autor afirma que Beltrán utiliza el periódico incluso para probar lo dicho por Ulloa y

al estallar el escándalo de la Página 11, aquella hoja que el Presidente de la Empresa Petrolera Fiscal denunció como sustraída del legajo del contrato, Beltrán desplegó toda su capacidad editorial para intentar probar que no había fraude.

Pero esta vez el impacto de la noticia rebasó su capacidad de control y fue nuevamente su viejo enemigo, *El Comercio*, el encargado de martillar diariamente con la denuncia del más vergonzoso capítulo de la historia de la “International Petroleum” en el país y por supuesto, de sus defensores peruanos (p. 24).

La pregunta de Saldaña (2008) es acertada al cuestionarse porqué Carlos Loret de Mola esperó tantos días para anunciar la desaparición de la hoja faltante o cómo es que no se contó con un notario durante la firma del convenio (p. 60). Lo cierto es que el tema de la “página once” representó el punto final que propició el desenlace atropellado del gobierno de Fernando Belaunde Terry, quien “políticamente... era mayoritariamente considerado como alguien cada vez más irrelevante, incapaz de controlar hasta su propio partido y mucho menos de efectuar las reformas que habría prometido al país” (Klarén, 2005, p. 408).

Palacios sintetiza en tres puntos el escenario del gobierno de Belaunde antes del golpe y a lo que se suma el escándalo de las negociaciones con la IPC ya descrito

- a) Debilidad política: originada por la heterogeneidad del partido Acción Popular, la falta de colaboración del Congreso en manos de la belicosa Coalición; y la interferencia estadounidense que, por razones políticas, negó su ayuda financiera a largo plazo.
- b) Relajo económico: expresado por el uso exagerado del crédito exterior a corto plazo para financiar obras públicas, lo que obligó en 1967 a la mencionada traumática devaluación, precedida de un movimiento especulativo.
- c) Agitación social: iniciada por huelgas monitoreadas por los apristas y concluida por guerrillas que fueron pronta y eficazmente reprimidas, pero que dieron origen a la zozobra urbana y a los ataques periodísticos (p. 172).

Para este momento el obstruccionismo aprista al gobierno de Belaunde se detuvo, debido a que la población civil y castrense ya era consciente de que el problema económico fue resultado de una injustificable necesidad política del Congreso y de una frágil toma de decisiones por parte del Estado. Sumado a esto la problemática interna del partido Acción Popular y las acusaciones de corrupción y contrabando devinieron en un irrefutable resultado.

Por último, el 3 de octubre de 1968, a menos de un día después de que Belaunde juramente a otro gabinete más⁶⁵, tanques AMX de la División Blindada de la II Región Militar (Saldaña, p. 23) ingresaron a Palacio de Gobierno y el presidente fue escoltado al aeropuerto para tomar un avión que lo llevó a Argentina. El mismo día, a las 6:30 pm, el general Juan Velasco Alvarado juramenta como presidente de la República.

2.1.3 El golpe de estado del General Juan Velasco Alvarado

Los motivos para el golpe de Estado de Juan Velasco Alvarado en 1968 fueron varios. Uno, comunicado desde el oficialismo, fue que el levantamiento de los militares fue en realidad hacia el partido aprista, debido al obstruccionismo perpetrado durante todo el gobierno de Belaunde⁶⁶. Sin embargo, Saldaña sostiene que, en un mensaje anterior, pronunciado por las Fuerzas Armadas, en ese momento el veto al partido Aprista había desaparecido totalmente (pp. 46-47).

Por otro lado, según Klarén (2005), el accionar de los militares se produjo por las reformas no cumplidas y los escándalos políticos, por lo que "... el cuerpo de oficiales - cada vez más seguro de que ellos tenían la voluntad, la responsabilidad cívica y los conocimientos necesarios para llevar a cabo la transformación del país- intervino para deponer su régimen e instituir un cambio radical" (p. 409). Palacios coincide con el tema de la "responsabilidad" a la que se refiere Klarén y, en un conciso estudio, define la ideología sobre la que se basó el golpe de estado:

⁶⁵ "En medio de nubarrones anunciadores de una gran tempestad, el 2 de octubre de 1968 el presidente Belaúnde, en lo que vendría a ser su último acto público, juramentó el Gabinete presidido por Miguel Mujica Gallo e integrado, entre otros, por Alfonso Grado Bertolini, Federico Uranga y Elías Mendoza..." (Palacios, p. 152).

⁶⁶ Incluso el mismo Fernando Belaunde en una entrevista hecha en el año 1986 declara que los militares realizan el golpe contra el APRA, quien se perfila como posible ganador en los comicios de 1969 (Palacios, p. 152).

- El estudio de la realidad nacional en correspondencia con la doctrina de la “seguridad nacional”, difundida en el Centro de Altos Estudios Militares y la Escuela Superior de Guerra Militar, implica que el papel de los militares va más allá de la seguridad externa e interna.
- La defensa de la nación depende de la estabilidad económica y el desarrollismo interno, por lo que, si las mayorías encuentran estabilidad y son beneficiadas de este crecimiento, tendrían interés en defender dicha armonía de posibles enemigos.
- En consecuencia, el papel de la sociedad castrense está comprometido con el crecimiento económico y social: la seguridad y el desarrollo van de la mano.
- Debido a los resultados financieros de anteriores gobiernos, la visión económica se basa en “crecimiento hacia adentro, industrialización por sustitución de importaciones y mayor presencia del Estado en la economía”.
- Mirada al nacionalismo. Se corta la dependencia de empréstitos extranjeros y se defienden los recursos nacionales (Palacios, pp. 182-183).

Las reacciones ante el golpe fueron mixtas. Por un lado, el Partido Comunista Peruano (PCP), Democracia Cristiana (DC) y la Unión Nacional Odriísta (UNO) mostraron estar de acuerdo con la acción inmediata de los militares. De otro lado, el APRA, el Partido Popular Cristiano (PPC) y el Movimiento Democrático Peruano (MDP) condenaron rotundamente lo acontecido en Palacio de Gobierno (Palacios, pp. 179-181). Sin embargo, cuando el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas tomó sus primeras medidas algunas asociaciones políticas cambiaron de parecer al considerarse esta acción un golpe a la democracia y constitucionalidad

la dictadura militar duró doce años: 1968-1980. Durante ellos no hubo Congreso ni poder electoral; el Consejo Nacional de Justicia reemplazó a la Corte Suprema, la Constitución de 1933 quedó abolida por un estatuto revolucionario, los partidos políticos permanecieron cerrados o en la clandestinidad y acabó clausurándose la libertad de expresión (Contreras y Cueto, p. 330).

Asimismo “[e]l régimen reformista de los militares que acompañaron al general Velasco puede entenderse como una respuesta al grado de atraso de la estructura económica del país” (Cueto y Contreras, p. 328), por lo que su rápido accionar ante el problema de la *International Petroleum Company* y la Reforma agraria fue celebrado

por la población. Pero, a largo plazo, el Gobierno Militar del general Juan Velasco Alvarado demostró ser autoritario en muchas de sus medidas.

En resumen, la década de 1960 en el Perú es entendida como un tiempo de constantes cambios políticos que afectaron considerablemente a los ciudadanos en materias económicas y sociales, puesto que persistió la idea del interés personal sobre el del pueblo. El llamado “periodo de políticas de partido” (Collier, 1978, p. 94) trascendió como intento de atención a la problemática interna -ya sea de la tierra, de la clase pobre o de los recursos nacionales- que no obtuvo los resultados esperados. El descontento, ya sea de uno u otro adepto civil, militar y/o político, fue una constante en la década.

2.2 La prensa peruana como espacio para el humor gráfico político en la década de 1960

La prensa es el espacio público que sirve como forma de denuncia, elogio y/o crítica antes las situaciones políticas polémicas en la historia del Perú y, durante la década de 1960, los periódicos peruanos se convirtieron en escenarios de un intenso vaivén que reflejan, en algunos casos, un debatible manejo de la información. Esta situación, al igual que el mismo tema político, puede responder a la libertad o censura por parte de grupos de interés, quienes son accionistas o dueños de los principales diarios del Perú.

En esta parte del capítulo se procede a describir el panorama de la prensa peruana respecto al tratamiento del tema político del período de estudio, ya que es importante para el análisis del trabajo artístico de Julio Fairlie, pues el escenario de su obra es un diario de alta relevancia en esa época. Seguidamente, se describe la situación de los periódicos como soporte para el humor gráfico político y se concluye con la reseña específica de *La Prensa* y el suplemento *7 días del Perú y del mundo* donde Fairlie tiene la sección dominical *La página del flaco*.

2.2.1 La prensa peruana en la década de 1960

El periodista e historiador de la prensa peruana, Juan Gargurevich (1991) describe a la situación de estas publicaciones dentro de un marco temporal que abarcó desde los años 30 del siglo XX hasta la estatización ocurrida oficialmente en el año de 1974. El

inicio de este periodo estuvo definido por la llegada al Perú de la prensa masiva (p. 109), la que es más accesible a todo público, debido al bajo costo de su producción gracias al uso de rotativas. El mismo autor señala que durante esta época, los protagonistas de la política nacional tuvieron como aliados principales a los diarios que, por su capacidad de comunicación masiva, son los escenarios predilectos para dar a conocer posturas favorables y críticas de los partidos políticos; debido a esto, el mismo autor señala que

comienzan a perfilarse distintas funciones para el periodismo debido a la presencia de nuevas corrientes. Se debe constatar dos planos de misión periodística: uno de combate político (apoyo al partido propio, ataque al enemigo; justificación de alianzas, arreglos); y otro de apoyo sistemático, constante, a la mentalidad de los grupos dominantes (pp. 114-115).

La prensa peruana todavía se encontraba en esta al llegar la década de 1960. Ya en la primera parte de este capítulo se han descrito los movimientos políticos realizados entre partidos durante los distintos gobiernos que se alternan en la década. Las alianzas estratégicas, los personajes políticos, las acciones del oficialismo, las intervenciones en el Estado y una larga serie de acontecimientos son criticados y/o apoyados por los diarios peruanos, de acuerdo a diversas relaciones que sostienen los medios de comunicación con sectores del país. Gargurevich (1972) estudia al menos cuatro tipos de relaciones de dependencia que existen en dichos medios; estos son

- a) *Dependencia de parentesco*: La burguesía peruana está estrechamente ligada por parentescos surgidos de enlaces y debido a lo reducido del grupo y a su actitud excluyente. No es raro encontrar miembros de una misma familia militando en diversos partidos políticos o dirigiendo empresas aparentemente rivales pero que observan una estrecha relación debido al parentesco;
- b) *Dependencia directa*: Todos los diarios eran, a través de representantes, propiedad de poderosos grupos económicos;
- c) *Dependencia publicitaria*: Un estudio demostró que los diarios necesitan vender casi el cincuenta por ciento de su espacio para convertirlos en negocio rentable. De allí que dependan en alto grado de sus anunciantes y que no son otros que las empresas pertenecientes a poderosos grupos de presión que pudieran -con una simple indicación- variar bruscamente el destino de su publicidad;
- d) *Dependencia ideológica*: Por encima de los menudos altercados políticos una consigna no escrita dominó siempre a los editores: no cuestionar el Sistema, impedir la propagación de ideologías contrarias, luchar por la desmovilización política de las masas, exaltar las ventajas del sistema Democrático-Capitalista, observar religiosamente las indicaciones políticas del Imperialismo, visualizado en los Estados Unidos y en general mantener la sumisión mental necesaria para los fines de denominación continental (pp. 50-51).

Los diarios peruanos están asociados con alguna de estas relaciones de “dependencia”, con lo que su labor informativa se ha visto afectada y ha propiciado situaciones en las que, por ejemplo, un candidato político hace uso de un periódico, dirigido a un sector económico específico y predicar las ideologías de su partido. O, en caso contrario, un diario puede tener un dueño simpatizante de un sector o partido y puede usarlo para desprestigiar a contendientes políticos. Los casos son tan variados como los intereses políticos, económicos y sociales existen entre quienes ostentan el poder.

Villavicencio (1978) distingue también dos momentos de la prensa peruana de las décadas de 1960 y 1970, separados ambos por la medida de estatización de los diarios dada por el General Velasco durante el Gobierno Revolucionario de la Fuerzas Armadas. Para describir el periodo previo a esta disposición, Villavicencio hace uso de los calificativos más críticos hacia los propietarios de la prensa peruana –limeña, en su mayoría-, sobre esta explica que

en general fomentó la división fratricida en el seno del Estado. Utilizó la calumnia, el vilipendio y la noticia insidiosa, para cometer faltas y delitos tipificados por la ley, pero que jamás se penaron. Tenían patente de corso. Gozaban de impunidad informativa (p. 58).

La “impunidad informativa” se refiere a la facilidad con la que los principales periódicos del país hacen un libre uso de la información, cuestión que no debe confundirse con la libertad de prensa, sino que independientemente de estar informando la verdad, poseen la autonomía de informar una lectura de esa verdad según un criterio particular. Peirano (*et.al.*, 1978) puntualiza sobre el tema y refiere que

todo órgano de prensa expresa por encima de los objetivos que se fije explícitamente, una proyección política más o menos específica. En efecto, el fenómeno del periodismo como medio o instrumento de comunicación masiva, ocurre en un momento determinado del desarrollo de la sociedad, y refleja las contradicciones internas de la misma. A través de los medios de comunicación, la clase dominante impone su concepción del mundo como única válida y modela un modo de pensar. Por una lógica inversión de términos que “naturaliza” este hecho ideológico, se ha dado en llamar a tal modo de pensar “la opinión pública”; esta “debe reflejarse” en la prensa, como lo afirma el enunciado: “la prensa es el reflejo de la opinión pública” (p. 12).

Por esta razón, Villavicencio explica que la censura de informaciones o la tergiversación de datos para dar cierta forma a las noticias es la práctica común en la década de 1960 y que esta “opinión pública” resultaba parcial y elitista; el mismo autor

define este momento del periodismo como desinformativo, de desideologización, de represión y alienación de masas y sensacionalista (p. 59).

De la misma manera, Norabuena (1982) coincide con ambos autores sobre la parcialidad de los dueños de la prensa y agrega la característica irónica de que, a pesar de que en el gobierno de Belaunde hay libertad de información, algo contrario a lo sucedido durante el gobierno de Odría, donde la represión se dirigió hacia cualquier oposición, durante la década de 1960 “tuvo también libertad para callar, desinformar al pueblo cuando era contrario a sus intereses. La totalidad de esa prensa... estaba en manos de los grupos de presión, llegando a ser un instrumento de disuasión ideológica” (pp. 150-151).

Tanto Gargurevich como Villavicencio concuerdan en que la situación de la prensa en toda la década de 1960 y comienzos de 1970 estuvo directamente relacionada con el poder económico de pequeños grupos, los mismos que tuvieron intereses políticos como se describe en la primera parte de este capítulo. Gargurevich (1972) también señala que muchas veces no era de conocimiento público los nombres de los accionistas de un periódico y su director y, en caso de que las posiciones del diario fueran muy evidentes en sus titulares y columnas, en la mayoría de ocasiones no se podía distinguir qué altos círculos políticos y económicos eran los verdaderos propietarios (p. 49). De esta manera, el público, a veces no estaba enterado de que la información solo le mostraba la opinión de determinado grupo de poder y, si en caso algún movimiento social, una nueva ley o una reforma atentaban contra los intereses de esos grupos, el periódico se convertía en el escenario donde esas medidas, que podían ayudar a un sector del país, eran tildadas como un peligro contra el bienestar de la sociedad (p. 50).

Además, las corporaciones periodísticas que funcionaban para esos mismos pequeños grupos de poder económico hicieron de estas empresas verdaderas industrias, tal como explica Villavicencio al decir que ellas

actuaban como auténticas sociedades anónimas o de responsabilidad limitada, siendo, por ende, legisladas por los Código Civiles y de Comercio, concordados en sus numerales y en la serie de dispositivos, dados antes de 1968, para favorecer ostensiblemente su desarrollo económico. Pero este auge monetario no redundó nunca en bien de una información de mayor calidad y un mejor tratamiento para el plantel de periodistas y técnicos, sino en beneficio directo de los dueños (Villavicencio, p 57-58).

Héctor Béjar incluso menciona que “Beltrán, los Miró Quesada, los Prado, Banchero y Ulloa fueron los dueños de la libertad de prensa, los latifundistas de la información” (p. 6), debido a que ellos estaban en capacidad de pagar los espacios de información masiva y eran efectivamente los dueños de los medios de comunicación periodísticos más populares en Lima, que reprimían a la mayoría nacional al no incluir el tratamiento de sus intereses en las páginas de sus diarios.

Dentro de este contexto, el rol del periodista significaba una cuestión aparte. Villavicencio y Norabuena en sus respectivos textos mencionan que los redactores de los diarios estaban supeditados a los encargos del director del medio para el que laboraban, con lo que las brechas de la libertad de prensa de alguna manera llegaron a afectar a este gremio. El periodista de la década de 1960

No podía informar con amplitud y veracidad. Las pocas veces que emitía opiniones, éstas pecaban de unilaterales e incompletas. Escribía colmado de perjuicios y falsos criterios de apreciación.

Sufría las consecuencias de una desintegración promovida por intereses privados, que valiéndose de la intimidación, siempre obstaculizaron el anhelo de unificación de los hombres de prensa.

En otros términos, era víctima del soborno y la extorsión, provocando en él una falta de conciencia social, factor que permitía que sus plumas estuvieran al incondicional servicio de los dueños (Villavicencio, p. 66).

Norabuena a la par opina que

Por otro lado... la libertad de prensa no es ejercida por los diaristas -sufridos asalariados que vivían y viven bajo la amenaza de la inestabilidad laboral-, sino por los empresarios, dueños de los medios informativos

[...]

Igualmente, en esta etapa se acentúan las contradicciones entre los empresarios de la gran prensa y su[s] asalariados -no sólo se incluye aquí a los periodistas sino a los trabajadores-, que desembocan en una tenaz lucha entre ellos, comprometiendo incluso a las tendencias en pugna dentro del gobierno (p. 198).

A pesar de todos, los autores no discuten si se dio el caso en que los periodistas compartieron los mismos intereses de los directores de los periódicos para los que trabajan o si de alguna manera ellos, opuestos a mencionados intereses, se revelaron ante este hecho. Aunque, sobre esto último, Villavicencio explica que en ocasiones los redactores eran empujados a dar sus opiniones sobre la realidad nacional en

informativas mediante otro tipo de formato –como volantes o panfletos-, ya que expresarse en las páginas del diario estaba prohibido (p. 59).

A esta libertad informativa también se suma el tema de la libertad de expresión, el cual fue combatido básicamente desde el Estado. Antes de que Fernando Belaunde Terry llegara a la presidencia del Perú, la Junta Militar de Gobierno promulgó la Ley privativa N° 14613 para el Código de Justicia Militar; uno de los artículos de dicha ley expresa que

se cometía “delito contra la seguridad y el honor de la nación” cuando “de palabra o escrito cualquiera que sea el medio de publicidad de que se haga uno... injurien u ofendan públicamente a las Fuerzas Armadas o Fuerzas Auxiliares, con el fin de socavar su prestigio, minar su disciplina o provocar su desintegración”. Asimismo, el “vilipendiar o menospreciar... la memoria de los próceres y héroes consagrados” escribiendo o de palabra constituye delito. Más aún, “la apología de (estos) delitos... de los culpables de los mismos” fue considerada también como delito (Norabuena, pp. 152-153)

Con esta medida el gobierno de Belaunde pudo hacer uso de facultades legales para callar a diarios y lo hizo en especial con los diarios pequeños, puesto que las grandes empresas periodísticas concentraban suficiente poder para hacer frente a las adversidades legales. No es hasta el gobierno militar de Morales Bermúdez que esta ley es derogada (Norabuena, p. 154).

Por último, uno de los tópicos más importantes de la prensa peruana se refiere al periodo de estatización que experimentó bajo el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas (GRFA). Existen diferentes lecturas sobre este proceso que nuevamente enfrentó a los grupos de poder, dueños de los diarios más importantes en circulación durante los años 60 y comienzos de los 70 del siglo pasado, contra el Estado, en ese momento a cargo de los militares. Si bien la disposición oficial registrada en el año de 1974, escapa del periodo estudiado en la presente investigación, es importante mencionar las medidas previas que llevan a este desenlace.

El GRFA llegó al poder con un plan de nacionalización de la industria y el agro, donde las estatizaciones eran la herramienta gracias a la cual, dentro de la ideología del círculo castrense, se llegaba al bienestar económico y social del país. La prensa no escapaba de esta filosofía, por lo que los “pocos recodos de periodismo libre que

quedaron en el régimen de Velasco fueron poco a poco siendo tomados por los militares” (Contreras y Cueto, p. 339).

En 1970 fue expedido el “Estatuto de la Libertad de Prensa No. 18075, a fin de que “adecúe (esa) libertad... a las actuales aspiraciones de la comunidad peruana”.” (Norabuena, p. 166) con la oposición de los principales diarios: *El Comercio* y *La Prensa*; y el apoyo de otras instituciones y gremios políticos: el Partido Demócrata Cristiano, el Colegio de Abogados de Lima y la CGTP (p. 167). Ya para ese momento, los diarios *Expreso* y *Extra*, cuyo dueño era Manuel Ulloa, ex ministro de Hacienda y Comercio de Fernando Belaunde Terry, fueron silenciados por el gobierno, debido al “acoso” que ejercían hacia los militares (Contreras y Cueto, p.339). Sobre esto último, durante una entrevista hecha por César Hildebrandt (2009), Juan Velasco Alvarado -en el retiro- justificó que el plan no fue el de expropiar los medios para que el gobierno maneje a su gusto la prensa, aunque en la segunda etapa del GRFA la realidad haya sido esa (pp. 105-106)⁶⁷. Norabuena, por otro lado, cita directamente del comunicado de la Dirección General de Informaciones en el cual el Gobierno

justificaba el acallamiento de estos medios informativos, al sostener que “algunos órganos de prensa, visiblemente influenciados por determinados grupos de presión, vienen distorsionando las informaciones y atacando en forma malévola la dignidad de los miembros del Gobierno Revolucionario para crear, premeditadamente, un clima de desconfianza y malestar en la ciudadanía con el deliberado propósito de entorpecer la realización de los cambios estructurales que constituyen objetivos fundamentales de la revolución que el gobierno está dispuesto a llevar a cabo pese a las presiones y maniobras de dichos grupos” (p. 163).

⁶⁷ Extracto de la entrevista hecha por César Hildebrandt al General Juan Velasco:
 “¿Cuáles eran sus relaciones con *Expreso*?

-*Expreso* nos defendía. *Expreso* defendía a la revolución peruana. Todos los de *Expreso* defendían a la revolución. ¿Por qué? No sé. Pero la defendían. Cuando *La Prensa* nos atacaba, el único que salía y nos defendía era *Expreso*. Cuando *El Comercio* nos atacaba, el único periódico que salía en defensa de la revolución era *Expreso*. Se les prendía como un perro y les decía pestes. Nos defendía bravamente, con valentía. Ahora, yo sé que allí había comunistas, claro. Estaba Moncloa, Roncagliolo, había varios, había un grupo. Pero nos defendía, viejo, era el único...

Pero digamos que esa defensa solitaria se acaba cuando se expropiaron los periódicos...

-Bueno, no, porque en buena cuenta no se trató de una expropiación. Los periódicos no se quitaron para que el Estado los manejara, para que el Gobierno los manejara a su gusto...

Pero así fue y así es...

-Ahora yo no respondo por nada. Ahora todo es una mierda, viejo...” (Hildebrandt, 2009, pp. 105-106)

Asimismo, Béjar (1977) asevera que cuando se dio la expropiación completa en 1974, los grupos de poder fueron los que criticaron ferozmente puesto que la disposición implicaba que la gran prensa esté “en manos de las organizaciones populares” (p. 5). El mismo autor manifiesta que la socialización de la prensa no fue un acto de silenciamiento sino de justicia hacia las comunidades cuyos problemas no estaban reflejados en los medios de comunicación y para lograrlo

estas organizaciones debían tener voz propia en el debate de los problemas nacionales. Y había, lógicamente, que terminar con el absurdo de que las minorías ricas multiplicasen el poder de su opinión por los cientos de miles de ejemplares que podían editar diariamente con su dinero. Como hemos visto anteriormente, los diarios de circulación nacional eran voceros de las minorías ricas, no de las mayorías de la población peruana. No podía siquiera hablarse de una democracia mayoritaria, con las mayorías silenciadas (p. 33).

Efectivamente, los medios de prensa fueron sometidos a la estatización, como consecuencia de más de una década de información parcializada en defensa de intereses políticos y económicos del pequeño grupo de poder, sin embargo, y a pesar de que las minorías tuvieron una nueva voz y espacio público de denuncia, el producto de esta medida resultó en la censura a toda ideología contraria (Contreras y Cueto, p.339).

2.2.2 Periódicos peruanos y el arte gráfico

“El humor y la caricatura... están presentes prácticamente en todos nuestros periódicos. La sátira fina, la burla cruel han sido con frecuencia las armas favoritas para combatir en las casi constantes tempestades políticas de la historia del país” dice Gargurevich (1991, p.136) cuando menciona la característica polemológica⁶⁸ o de combate que puede tener el arte gráfico en los periódicos. Lo cierto es que al igual que existen periodistas en los diarios, los artistas gráficos tienen una larga trayectoria en el mismo espacio haciendo uso de distintas técnicas gráficas para opinar, criticar y/o tocar un tema público de modo humorístico.

⁶⁸ *polemología*

Del gr. *πόλεμος* *pólemos* 'guerra', 'combate' y *-logía*.

1. f. Estudio científico de la guerra como fenómeno social. (<http://dle.rae.es/?id=TVm0PCr>)

Durante la década de 1960, los principales diarios emplearon a artistas gráficos para realizar trabajos de todo tipo: ilustraciones de noticias, caricaturas –generalmente políticas-, tiras cómicas, historietas y humor gráfico. Dentro de la situación de la prensa en esta época, expuesta ya en este mismo capítulo, no se identifica al ciento por ciento si el espacio otorgado a los artistas gráficos fue valorado estéticamente por los dueños y directores de los diarios; empero, sí se logra reconocer que la labor de dichos artistas estaba al nivel de los redactores en cuanto a que podían sufrir censura y tenían la misma capacidad de crítica que aquellos.

Asimismo, se desconoce la situación de los artistas gráficos que trabajaron en los periódicos, en cuanto a sus opiniones políticas, económicas y/o sociales, puesto que no existe un estudio que revele esta realidad del gremio durante la época. Sin embargo, se puede encontrar una luz en la entrevista realizada a Omar Zevallos Velarde (ver Anexos), investigador y autor del libro *Trazos y Risas: los caricaturistas arequipeños*, donde menciona que, para el caso de los caricaturistas políticos por ejemplo, se puede identificar una forma de trabajo establecida; él menciona que

la caricatura política, como siempre, era un referente político para el momento por la coyuntura y eran muy pocos los caricaturistas que expresaban su punto de vista sin que sea necesariamente el punto de vista de la línea editorial del periódico, eso hay que diferenciarlo. Incluso le pasó a otro dibujante arequipeño llamado Guillermo Osorio, él dibujaba para Ají Molido en Caretas, [pero también] dibujaba en El Comercio y se pueden establecer claramente las diferencias. En El Comercio, él hacía lo que la línea del periódico exigía y eso estaba plasmado en el dibujo de la página editorial; en cambio para Ají Molido de Caretas él dibujaba lo que él pensaba, entonces tú te das cuenta que hay una enorme diferencia entre la carga política y la dosis de humor que tenía en cada una.

Ahora, no se puede diferenciar qué artistas gráficos tuvieron el mismo comportamiento que Guillermo Osorio, ya que es necesario hacer una investigación de cada uno de los que dibujaban en los diferentes medios, de izquierda y derecha –por distinguirlos en sectores políticos- e incluir a aquellos que no tiene afinación política en especial y solo desarrollan su obra artística por ser encargos laborales para el periódico o revista.

Sobre esto último, es importante mencionar que, para esta investigación, las filiaciones políticas o apolíticas de los artistas gráficos no interfieren en el estudio formal de las obras de los mismos y, tal como indica Zevallos, ellos podían trabajar

tanto para los periódicos de diversas líneas políticas como para publicaciones independientes, como es el caso del artista estudiado en esta tesis.

Lucioni (2002), Infante (2005) y Sagástegui (2003) documentan en sus respectivos estudios que ya desde la década de 1950, la prensa peruana empezó a publicar cada vez más arte gráfico de temas y personajes nacionales⁶⁹, específicamente hablando de las historietas, y que se dejan de lado los *comics* estadounidenses. A pesar de que los tres autores coinciden en que la década del 60 del siglo XX es la época de surgimiento de la tira cómica y de la historieta peruana, pero, parecen no sugerir lo mismo para el humor gráfico. Infante de hecho solo se refiere al dibujo de humor por su uso instrumental, cuando habla sobre cómo se utiliza en el proceso de alfabetización en el interior del país, durante la época de Velasco Alvarado (p. 161), considerando que esto sucede solo durante los dos últimos años de la década. Sagástegui y Lucioni, sin embargo no hacen mención del humor gráfico de la época, pero sí describen las tiras cómicas y las historietas. El problema radica, nuevamente, en que si bien estos estudios –los de Carla Sagástegui y Marco Lucioni- están realizados en base a la historieta peruana, dentro de los mismos existen menciones del humor gráfico, la caricatura y la tira cómica sin discriminación, por lo que no queda claro a qué subgénero corresponde la temporalidad y las características descritas.

Con esto se puede señalar que, con el poder social que también tienen la caricatura política y el humor gráfico, casi todos los diarios hacen uso de estas piezas para poder criticar o ensalzar las diversas medidas de acción del gobierno peruano de turno. En la década, las publicaciones de información que tienen muestras de arte gráfico, o son exclusivas para estas publicaciones en sus páginas son: El Comercio, La Prensa, Expreso, Extra, Comercio Gráfico, Última Hora, Caretas, Correo, La Crónica, Buen Humor, Rochabús, La Olla, Avanzada, Oiga, El Pueblo, El Observador, Ya!, Hoy, Trinchera Aliada, Canillita, Mundial, Variedades, Zamba Canuta, Don Sofo y por supuesto muchas más que todavía están pendientes de recopilar y estudiar (Sagástegui, 2003, p. 121; Gargurevich, 1991, pp. 140-143; Zevallos, 2010, pp. 73-95; Franco Quiroz, 2009, http://www.kingdomcomics.org/historieta_peruana.html).

⁶⁹ Es importante resaltar el día 12 de setiembre de 1952 cuando “Sampietri”, personaje creado por Julio Fairlie despidió a las tiras cómicas publicadas en el diario *Última Hora* para dar espacio a tiras de autores y personajes nacionales. Por esta razón, este día es eventualmente escogido como el Día de la Historieta Peruana.

Algunos de los humoristas gráficos, caricaturistas e historietistas peruanos más recurrentes son Carlos Roose “Crose”, Ricardo Fujita, Julio Fairlie Silva, Guillermo Osorio Oviedo, Romualdo Valle “Xanno”, Luis Baltazar, Jorge Salazar, David Málaga, Juan Osorio “Osito”, Hernán Bartra “Monky”, Eduardo Rodríguez “Heduardo”, Federico Molina, Cayo Pinto Gonzales, John Polar Castro, Raúl Valencia (Infante, 2008, pp. 159-162; Gargurevich, 1991, pp. 140-143; Zevallos, 2010, pp. 73-95; Sagástegui, 2003, p. 121)

Es evidente que los diferentes hechos políticos ocurridos en la década de 1960 tuvieron influencia en la forma de trabajo de los artistas gráficos en la época. En lo que refiere a los formatos se encuentran las ilustraciones o caricaturas políticas, que van generalmente acompañando la editorial o las noticias importantes del diario en cuestión, ella en su mayoría también de temas políticos o económicos. De otro lado se encuentran las piezas de humor gráfico, que tienen libertad de formato, temática y ubicación en los diarios, revistas y suplementos, además, pueden acompañar o no noticias del momento o informes especiales. Por último se encuentran las tiras cómicas y las historietas, quienes van dispuestas en viñetas y sugieren una narración establecida puesto que se encargan de contar una historia a través de personajes recurrentes.

Para el caso de los tres primeros formatos mencionados, la actualidad de las noticias sirve como base para su concepción y, considerando los ajetreos político-económicos típicos de la época, la riqueza en temas, lecturas y piezas es considerablemente grande. Para el caso de los dos últimos, muchas veces la coyuntura política no influye, por lo que la libertad temática y de personajes es más amplia, aunque la constante es la creación de tiras e historietas de corte y personajes nacionales.

2.2.3 El diario *La Prensa* y el suplemento *7 días del Perú y del mundo*

Sin duda, para la década de 1960, *La Prensa* fue uno de los periódicos más populares y consumidos por la población limeña. Con más de cincuenta años de trayectoria periodística, el diario tiene una historia que lo llevó por diferentes dueños y cierres como resultado de malas gestiones o de la censura política según sea el caso. Gargurevich (1991) señala cuatro etapas en la historia de este diario: “1. Demócrata y liberal (1903-1921); 2. Leguista (1921-1930); 3. Vocero agrario-exportador (1931-

1974); 4. Expropiación, devolución y crisis (1974-1984)” (p. 116). A continuación se resume su historia.

El diario *La Prensa* fue fundado en 1903 por Pedro de Osma y Pardo (Gargurevich, 1991, p.116), un 23 de setiembre y “[s]in llegar siquiera al año de funcionamiento, desaparece de escena nacional por motivos de orden técnico, para reaparecer el 16 de [e]nero del año siguiente” (Villavicencio, p. 21). Dos años después Osma fusionó el diario junto con su similar, *El Tiempo*, cuyo dueño era Alberío Ulloa, para editar una sola publicación. Este es solo el primero de los diversos cambios por los que pasó el diario durante los siguientes 30 años. En 1909 volvió a cerrar por el golpe de estado contra Leguía y en 1914 Ulloa –deportado– vendió su parte a Augusto Durand Maldonado. En 1921 Leguía tomó control del diario para dirigirlo de acuerdo a sus intereses políticos. Nueve años después la viuda de Durand entregó el periódico a Ignacio Brandariz y luego, Augusto Durand Dyer lo dirigió brevemente para venderlo, en 1934, a Pedro Beltrán junto a otros accionistas. Ellos hicieron lo mismo y pasó a manos de José Quesada, después a Francisco Graña Garland hasta que finalmente, Pedro Beltrán volvió a comprarlo al terminar la década de 1940 (pp. 21-22).

El contexto del periodismo mundial en el que Pedro Beltrán volvió a recibir *La Prensa* es el de la muy tardía⁷⁰ prensa de masas o *penny press*, la misma que

es explicada desde dos vertientes de pensamiento. De un lado se la entiende como producto de una serie de factores básicamente sociales y culturales. De otro se enfoca la cuestión desde una mayor distancia, globalizante, definiendo el fenómeno como producto típico y lógico del desarrollo del capitalismo. Ambas explicaciones pueden seguramente complementarse (Gargurevich, 1991, p.109).

A lo que se refiere Gargurevich es que los diarios que se venden a precios rebajados surgen de la necesidad de información por parte de las masas, pero también por el proceso del capitalismo industrial, del cual se extraen las rotativas como un elemento central para una verdadera prensa masiva. El periódico *La Prensa* hizo lo mismo al adquirir –solo unos años después de fundado– una rotativa alemana que facilitaba la actividad de la impresión. Sin embargo la prensa nacional estuvo todavía enmarcada en el uso exclusivo para la difusión política, tal como se realizó tradicionalmente desde el

⁷⁰ La prensa de masas surge tradicionalmente en el mundo a finales del siglo XIX y lleva aproximadamente unos 40 años en llegar al Perú (Gargurevich, 1991, p. 109)

siglo XIX, por lo que el tema de la información libre para las masas no se cumplió del todo (Gargurevich, 1991, p.114) y no lo hizo tampoco durante la década que se estudia en esta investigación, como ya se comentó.

Hacia 1960 *La Prensa* tuvo como director a Pedro Beltrán Espantoso, conocido hacendado⁷¹ que también se vio favorecido con importantes cargos políticos durante los gobiernos de Manuel Odría Amoretti (Villavicencio, p. 22) y los dos de Manuel Prado Ugarteche (Thorndike, p. 41). Beltrán destacó por introducir en el diario el estilo de trabajo de la prensa estadounidense, gracias a las visitas que realizó a *The New York Times* de Nueva York y al *Miami Herald* de Florida (Gargurevich, 1972, p. 20). La llamada “Escuelita de Beltrán” consistió en diferentes transformaciones basadas en el modelo americano, las mismas que incluyeron cambiar por completo su equipo de trabajo y contratar nuevos redactores, enviar a los reporteros jóvenes a Estados Unidos para formarse en el estilo “objetivo” de periodismo, editar los formatos del diario y sus suplementos, así como trabajar con manuales de estilo como “Introducción al periodismo” de F. Fraser Bond, entre otros cambios. (Gargurevich, 1972, p. 21).

A pesar de todos sus esfuerzos en renovar las publicaciones limeñas, el diario *La Prensa* “constituyó la más grande empresa periodística de tendencia ultraderechista” (Villavicencio, p. 61). Tal como se menciona en la reseña de la prensa de la década de los años 60 del siglo XX, este diario no fue la excepción del proceso de parcialización y censura de la información para favorecer intereses políticos y económicos. Se registra que existió gran cantidad de acciones y empresarios detrás del grupo editorial de *La Prensa*⁷² y era, según Villavicencio

... lejos de toda duda, el diario que mayor influencia ejerció en el ámbito de los ejecutivos, la derecha politizada y los representantes de compañías extranjeras.

⁷¹ “Pedro Beltrán Espantoso, propietario de una hacienda relativamente pequeña pero de alto rendimiento al sur de Lima (“Montalván” en Cañete) figuró públicamente por primera vez cuando fue elegido presidente de la Sociedad Nacional Agraria en 1930 y luego apareció como promotor del Partido Nacional Agrario” (Gargurevich, 1991, pp.153-154).

⁷² “Si analizamos brevemente los datos que el periodista Teodorico Norabuena Huamán divulga en su obra “El periodismo alienante y el actual Estatuto de la Libertad de Prensa” comprobaremos que este matutino local tenía en la familia Beltrán a su principal accionista, poseedora de grandes capitales en las industrias pesquera, de harina de pescado y en inmobiliarias. De las 250 mil acciones que poseía este diario a principios de 1970, dicha familia ya era dueña de 67 mil acciones.

Las principales acciones pertenecían a los Aspíllaga Anderson y los Pardo. Otros accionistas fueron Navarro Grau, Thorndike y Pedro Roselló Truel.

De este monopolio se desprendía el hecho de que el empresario capitalista no hacía sino reclamar exclusivamente los beneficios de su inversión, demostrando con descaro su desinterés por los problemas que aquejaban a los trabajadores de esa casa editora” (Villavicencio, pp. 61-62)

Como eje principal de la gran máquina política de la burguesía, fue el foco de conspiraciones e intrigas palaciegas (p. 62)

Béjar (1977) asimismo opina que

Bajo la dirección de Beltrán y aplicando modernas técnicas periodísticas norteamericanas, *La Prensa* se opuso sistemáticamente a que se planificase la economía nacional, se opuso también a la aplicación de impuestos a los exportadores, detractó a las empresas estatales y afirmó machaconamente que el progreso del país solo podía ser consecuencia de la entrega de nuestros recursos a las empresas extranjeras.

La Prensa sostuvo la validez del *Laudo de París* y fue la más consecuente defensora de los intereses de la IPC (p. 12).

Y su parcialización política y económica tuvo también ramificaciones sociales. Para citar un ejemplo, se puede mencionar el tema de las guerrillas como una de las consecuencias por la desigualdad en la distribución de la riqueza y la apatía frente al tema de la reforma agraria. Al momento de brotar nuevamente las guerrillas en 1965, *La Prensa* fue uno de los diarios que pidió la inmediata represión sin tocar el trasfondo social que fue la causa de este conflicto. Norabuena señala que el periódico

no decía nada -allí está lo censurable- de las causas que originaron el movimiento guerrillero; y la única alternativa de solución para este diario a la rebelión andina era, pues, la represión. En este momento histórico, parece que los representantes de la “gran prensa” se hermanaron para atacar a los “enemigos de la democracia”, y por supuesto, defendían veladamente los intereses de los grupos de presión que representaban. Esta era la radiografía de la “prensa independiente y servidora de la colectividad” en esos días (pp. 155-156).

Como se ha mencionado, Beltrán estableció un hito en la modernización de la prensa peruana, sin embargo, el desarrollo de su quehacer periodístico, servidor de los intereses políticos y económicos particulares además de censor de la información masiva, compite y opaca ese logro.

La obra del humorista gráfico Julio Fairlie, estudiada en esta tesis, se encuentra en el suplemento *7 días del Perú y del mundo* de *La Prensa*. Este suplemento tuvo una larga duración, ya que se imprimió desde el 8 de abril del año 1951 como una hoja dentro del mismo diario, luego, desde el 22 de junio de 1958, pasó a ser un tabloide separado que salía todos los domingos junto con el periódico que se distribuía de forma gratuita, hasta

el 13 de setiembre de 1970⁷³. El 2 de octubre de 1970 volvió a aparecer con la técnica en *offset* y fue desde ese día una revista que aparecía los viernes que se vendió por separado de *La Prensa* a S/. 10,00 –al cambio de ese año- y se publicó el año 1978, de acuerdo a los números ubicados en la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú⁷⁴.

El suplemento *7 días...*, en su formato tabloide, tiene una estructura de cuatro columnas, en donde se alternan titulares, texto, fotografías y/o ilustraciones (*Figura 8*), aunque en algunos casos utiliza una diagramación de tres columnas, siempre mantiene el total de 16 páginas. Algunos de los redactores que participaron en este suplemento son Sebastián Salazar Bondy, Luis Rey de Castro, Eleodoro Ventocilla, Ricardo Miranda T., Julio Estremadoyro Alegre, Enrique Chirinos Soto, Jorge Donayre Belaunde, Mario Castro Arenas, Elena Portocarrero, Elsa Arana Freire, José González Málaga. Durante el tiempo en que *7 días...* presentaba formato de una hoja no tiene ilustraciones ni piezas de humor gráfico o caricatura. Es solo desde el formato tabloide que se pueden identificar distintas muestras de arte y artistas gráficos diversos al lado de las redacciones de mencionados columnistas.

⁷³ Esta información es investigada por la autora de la tesis junto con otros integrantes del G.E. Tokapu (Jonathan Rojas Pintado y Manuel Villalobos Burgos), durante el proceso de exploración de la prensa peruana en búsqueda de un tema de investigación en arte gráfico, en el año 2010.

⁷⁴ Sin embargo, una búsqueda en el catálogo virtual de la Biblioteca Nacional del Perú identifica números de los años 1982, 1983 y 1984, aunque el servicio de Hemeroteca solo registra *7 días del Perú y del mundo* hasta el año de 1978.

7 DIAS
del PERU y del MUNDO

Revista Dominical de **LA PRENSA**

AÑO I—Nº 32 — Lima, Domingo 25 de Enero de 1959

El Caso del Contrato

Los rumores que circulaban insistentemente desde el día lunes en el sentido de que el gobierno había decidido rescindir el contrato celebrado misteriosamente entre la Standard Electric de Nueva York y el Estado peruano, fueron ampliamente confirmados cuando, al promediar la noche del mismo día, la Secretaría del Consejo de Ministros hizo llegar a la redacción de los diarios un comunicado oficial dando cuenta del acuerdo de dicho Consejo de dejar sin efecto la Resolución Suprema N° 11 de diciembre

ca de la iniciación de las gestiones del contrato de telecomunicaciones, como consta del comunicado del Consejo de Ministros que rescindió el convenio.

b) que, además, mantenía y mantiene relaciones profesionales y comerciales con el señor Tablizi, principal accionista de la firma "Elicca".

c) que dicha firma había estado enterada al detalle del proceso y gestión del contrato, siendo algo así como subalterna de la Standard Electric de Nueva York. Consta en la escritura del contrato que el domicilio legal señalado por la firma de Nueva York es el mismo que el de "Elicca".

d) que el diputado Legard había sido mediador en el conflicto de Correos y Telecomunicaciones, habiendo auspiciado la dación de una ley de alza de tarifas postales que —aunque sostenía haber sido creada para elevar los sueldos de los empleados de esa repartición— favoreció los mecanismos legales que hicieron posible la financiación, primero, y la adjudicación a la Standard Electric, después, del contrato de los doscientos millones.

Al parecer, la rápida sucesión de los acontecimientos sorprendió a los líderes del praxismo quienes, hasta el día de hoy, no habían logrado ponerse de acuerdo respecto de la actitud a asumir.

A este "affaire" procedió, inmediatamente, el de la constructora "Rimasa" con el Ministerio de Educación Pública, en el que se han visto implicados, tanto el mismo diputado Legard como el propio Ministro de Educación, Emilio Romero. El ex Ministro Blandino afirmó, en entrevista a este diario, que efectivamente se habían movido influencias de altas personalidades vinculadas al régimen en favor de "Rimasa". Por otro lado, el doctor Emilio Romero, al responder al columnista de "Última Hora", Guido Chirinos, incurrió en algunas contradicciones que —según se tiene entendido— servirán para la formulación de un pliego interpretativo para que justifique definitivamente el cambio de cauce de las negociaciones entabladas entre el Ministerio de Educación y la firma constructora.

GALLO PORRAS
sin novedad en el Consejo

último y, "consecuentemente también" dejar sin efecto el contrato suscrito el 24 del mismo mes y año.

No obstante, y al margen de las consecuencias legales y políticas que se sostiene debía producir esta actitud, el posterior conocimiento del contrato reveló que tal Resolución Suprema había sido suscrita "con el voto aprobatorio del Consejo de Ministros", tal y como es usual en asuntos de importancia nacional. A pesar de ello, algunos ministros habrían sostenido no haber tenido conocimiento de tal acuerdo o, cuando menos, no recordarlo debidamente. Después de un mes y día, el Consejo de Ministros echaba pie atrás contrariando su resolución, sin explicar mayores detalles.

Producidas, a principios de mes, los rumores de que tal contrato adolecía de una serie de defectos y vicios de procedimiento, así como de cláusulas inconvenientes para la economía del país. LA PRENSA trató de desmenuzar el espeso velo de misterio que rodeaba todo el expediente sin que lograra ninguna continuación en las fuentes oficiales que, teóricamente, se negaron a proporcionar un solo dato. No obstante, nuestro libro consiguió desarrollar la noticia entrevistando a algunos representantes y a algunos técnicos en telecomunicaciones, hasta informar definitivamente a la opinión pública del misterio tendido alrededor del asunto y de las irregularidades de la celebración del contrato. La fuerza de la opinión pública obligó, a mediados del mes corriente, a rescindir espectacularmente el convenio de los 200 millones de soles.

Vinculado desde el comienzo por el rumor público en la gestión y tramitación del contrato aludido, el diputado y líder de la mayoría praxista en la Cámara de Diputados, doctor Carlos Legard, demitió categóricamente, a su regreso de Miami, donde había ido a descansar de sus recorridas labores, su participación en tal operación. A pesar de ello, y después de producidas varias cartas de la firma "Elicca", quedó en evidencia:

a) que el diputado Legard había sido director de "Elicca" hasta fines de 1956, época

EL SECRETO IMPENETRABLE DE UN CONTRATO PUBLICO:
(Ver Pág. 6 y 7)

LA INCREIBLE AVENTURA DE BETTY ELLIOT:
(Ver Pág. 8 y 9)

CECIL B. de MILLE: MOISES DEL CINE:
(Ver Pág. 14 y 15).

"Licitación Privada"
(DE "LA PRENSA")

Estudiantes en Pugna

La próxima realización de la VII Conferencia Internacional de Estudiantes, que se ha de realizar en Lima entre el 15 y el 25 de febrero, ha encontrado a los dirigentes del estudiantado peruano en completa división. Tanto las federaciones de estudiantes de la Universidad Católica como de la Universidad de Ingeniería, Agronomía, Trujillo y, extraordinariamente, los centros federados de las facultades de Ciencias Económicas, Medicina, Química y Obstetricia, se pronuncian al principio de la semana en contra de la directiva de la FEP, a la que significan estar copada por elementos apristas y de tratar de monopolizar ilegítimamente la representación de los alumnos universitarios.

La FEP, por su parte, cuenta con el apoyo de la Escuela de Bellas Artes, la Normal Central y la Federación de San Marcos aun cuando el acuerdo de respaldo de esta última entidad se sostiene que ha sido tomado en silencio.

La ruda de estas diferencias —aparte de explicarse como reacción interna contra el imperio de las directivas políticas del aprismo— estallará aparentemente en la disputa de las bancas que ocuparán los delegados peruanos en la Octava Conferencia Internacional de Estudiante que se ha de realizar en la capital.

La ruda de estas diferencias —aparte de explicarse como reacción interna contra el imperio de las directivas políticas del aprismo— estallará aparentemente en la disputa de las bancas que ocuparán los delegados peruanos en la Octava Conferencia Internacional de Estudiante que se ha de realizar en la capital.

El movimiento organizado por el grupo disidente —la Católica, Ingeniería, Agronomía y algunos centros federados no adscritos a la FEP— decidió, a fines de esta semana, cambiar sus planes de organizar y realizar un Congreso Extraordinario de Estudiantes por una convención extraordinaria, a realizarse los días 28, 29 y 31 de este mes. Este movimiento, tal y como se ha concebido, no tendría por finalidad echar abajo la organización de la Federación de Estudiantes del Perú, sino reorganizarla de modo tal, que respondiera al mandato y a los intereses de una masa de estudiantes que se ve imposibilitada de tomar decisiones generales en vista de la inoperancia de las facultades y universidades nacionales y particulares. Asimismo, se seña la a la reorganización que ha de darse a los organismos de facultad y de universidad no responden cabalmente ni mantienen procedimientos éticos de consulta.

C. E. MELGAR
líderes adiestrados

REFORMA JUDICIAL

Ha quedado instalada, y con un plazo preterrito de cuatro meses, la Comisión que ha de estudiar la reforma del Poder Judicial. La creación de esta comisión ha obedecido, según lo manifestara el Ministro de Justicia, a la necesidad de mantener, junto con el plan de realizaciones que permite la creación del timbre judicial, otro de carácter institucional.

Durante muchos años y, especialmente, durante la realización del último proceso electoral de 1956, todos los sectores nacionales y todos los partidos políticos han incluido constantemente en sus programas "la necesidad de reformar el Poder Judicial". Tal y como ha sucedido con otras promesas, la tal reforma ha esperado pacientemente.

Se recuerda que la única acción que no correspondió a ningún organismo político en particular sino, concretamente, a la fuerza de la opinión pública— fue evitar que el Parlamento eligiera para la Corte Suprema magistrados que habían tenido acciones profesionalmente objetables y políticamente comprometidas.

MC GANN
no coment, no coment

Figura 8. Portada del suplemento 7 días del Perú y del mundo del diario La Prensa. Año I, Nº 32, 25 de enero de 1959. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

Los contenidos variaban desde columnas de opinión sobre las noticias más resaltantes de la semana, las cuales podían ser políticas, económicas, sociales, culturales, científicas, etc.; nacionales e internacionales, de espectáculos y deportivas, cada una separada en su propia sección; literatura fantástica y romántica; una sección de estrenos de películas; y una sección de historietas internacionales, que luego desaparece.

En algunos de estos contenidos es donde se aprecian caricaturas, ilustraciones y humor gráfico. Una de las primeras secciones donde se combinan la opinión del redactor y una ilustración es "7 días de mal humor", escrita por Luis Rey de Castro y seguida por dibujos de Julio Fairlie (Figura 9).

LA PRENSA — 7 Días del Perú y del Mundo

7 días de mal humor

Anto Mal Humor

Sin duda es poco modesto comenzar una crónica hablando de sí mismo. Pero en este caso es inevitable. Algunos lectores —en gesto amistoso que se agradece— han protestado por la ausencia de esta página habitual en la edición de "7 Días del Perú y el Mundo" de la semana pasada. El mal humor tiene sus propias reglas de juego, como la "canasta" o el "bingo". Obedece a fenómenos de inflación y deflación. Atraviesa por crisis y recesiones. Participa de las leyes universales y cosmológicas. Una persona cuyo discutible oficio consiste en reseñar cada semana —imparcial y objetivamente— los más importantes episodios del mal humor público, puede a la postre ser una víctima de su propio veneno.

Así pues, poseído de un mal humor básico, fundamental, cénico, el cronista se vio privado de la necesaria imparcialidad para juzgar el valor y la calidad del mal humor ajeno. Como no se puede ser juez y parte del proceso, es siempre conveniente no ser ni juez ni parte. Esta es por lo menos la versión oficial —por qué no se publicó la página mal-humorística la semana pasada. Versión que fue ejemplarmente aceptada por el Jefe de Redacción sin que se produjera en él un acceso de pataleta. La única represalia ha consistido en imponer al cronista la Medalla correspondiente, por servicios distinguidos.

La Batalla Inexplicable

El mal humor, repetimos, padece movimientos ondulatorios. Nace, crece, desarrolla, se reproduce, languidece y muere. Alguien que hubiera llegado en esta semana por primera vez al país no podría creer que este haya sido hasta hace unos días un campo de batalla. Y nos tildaría de mentirosos si le dijéramos que la gente lloraba todo el día en las calles, como si se hubiera muerto todo el mundo; que había que caminar saltando entre bombas lacrimógenas; que para entrar en una tienda y comprar un pañuelo teníamos que pasar por debajo de un escuadrón de caballería montada; que al tomar un tranvía era preciso rezar un acto de contrición, porque nadie sabía en qué momento el tranvía estaría convertido en una hoguera.

Paz y Concordia

Prosiguiendo con nuestra explicación diremos que los partidarios del líder convocaron sucesivamente manifestaciones, mítines y protestas. Pero el gobierno continuó convocando a la policía, con toda regularidad. Hubo instantes en que la policía era más numerosa que los manifestantes, de manera que podía creerse que la Guardia Civil hubiera formado un sindicato y realizado una manifestación. ¿Por qué el Gobierno prohibía las manifestaciones de los partidos y no las de la policía? Fue un misterio más.

El 1° de junio, día del Gran Mitin, no hubo mitin. Cesaron en su actividad las "guerrillas callejeras" y las bombas. Mucha gente festejó la tranquilidad yéndose al cine. Poco después, los bancarios descubrieron que estaban de acuerdo con los bancos y los bancos descubrieron que estaban de acuerdo con los bancarios. La onda del mal humor decreció, agonizó.

La Isla del Tesoro

Llegamos al día viernes rodeados de una ejemplar tranquilidad. Todo el mundo trabaja, nadie llora, la Constitución se yergue majestuosa, no hay mítines, no hay comunicados oficiales y se anuncian óperas italianas. Para que se vea hasta qué punto vivimos en paz, bastará agregar que a nadie se le ocurre quemar un ómnibus, ni siquiera por costumbre.

Solamente allí, en la isla, las negras bocas de los cañones apuntan vigilantes sobre "El Frontón". ¿Una escuadra enemiga? ¿Un desembarco? No. Solamente unidades de la Armada Peruana, misteriosamente movilizadas en torno de aquel rascado lugar. ¿Maniobras? ¿Piratas? No lo sabemos. Sólo se ha constatado que varias unidades custodian "El Frontón", como si notencias enemigas se anexasen a un ataque combinado por mar y aire. O será que tal vez alguien ha descubierto allí una especie de Isla del Tesoro y teme que lo arrebaten bucaneros desconocidos. En todo caso, no creemos verosímil que aquellos navíos estén custodiando a los presos, porque para evitar fugas del penal hubieran enviado cuatro submarinos y no dos caza-

El Sobreviviente

El moderno ambiente de paz, concordia, tranquilidad y entendimiento ha sido sólo perturbado por el último sobreviviente del mal humor: el Gobierno. La suspensión de garantías lo facultaba para evitar el libre tránsito de peatones en el interior de la República, para impedir que entren y salgan del país. Pero, nadie sabe ni ve, el Gobierno se sintió obligado a imponernos una vez más el arduo del Reglamento Consular que exige las visas de pasaporte para ingresar al país. Esta redundancia fue tímidamente explicada en un comunicado oficial que, lejos de explicar, enredaba bastante las cosas. Por lo menos quedó en claro que la vigencia del dispositivo durará tanto como la suspensión de garantías. Nuevo y doble motivo para esperar que estas nos sean devueltas cuanto antes. La maleficiencia pública asegura que el Gobierno se acordará de restablecer las garantías, pero puede olvidarse de derogar las visas. No por mala voluntad, ni siquiera porque convenga a sus fines políticos, o quiera tener lejos a sus enemigos, no. Solamente por olvido, por distracción, por un fenómeno de amnesia involuntaria.

Medalla al mal humor

El señor Fernando Belaúnde Terry acaba de darnos una lección de austeridad y de mala educación, rechazando el envío de algunas provisiones y ofreciéndolas al cronista. Lamentamos que tenga que ser malcriado para ser austero. Y como no solemos condecorar los gestos teatrales, nos limitaremos a premiar con nuestra Medalla semanal su maleficanza.

Luis Rey de Castro

Figura 9. "7 días de mal humor" dentro del suplemento 7 días del Perú y del mundo. Año I, N° 50, 07 de junio de 1959. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

Otro ejemplo es el de Raúl Valencia, cuyas ilustraciones de tipo realista acompañaban las historias de ficción de Zizi Ghenea en la sección “Extraño, muy extraño”. Lo interesante del asunto es que muchas veces, las obras de estos artistas suplían a las fotografías como soporte gráfico de un escrito, tanto que hasta llegaban a ser las portadas del mismo suplemento (*Figura 10*).



Figura 10. Raúl Valencia. Caricatura de The Beatles en portada del suplemento *7 días del Perú y del mundo* del diario *La Prensa*. Año VII, N° 365, 20 de junio de 1965. Fuente: <http://www.arkivperu.com/los-beatles-en-el-peru-1964/>

Cuando *7 días...* adquirió su formato de revista a finales del año de 1970 es que se apreció un cambio en los contenidos. Las noticias nacionales e internacionales –de cualquier tema- se mantuvieron; sin embargo, y debido al aumento de las páginas en la revista, que alcanzaron a ser 60, los temas de farándula, espectáculos o secciones dirigidas a los solteros de la comunidad, a los amantes de la moda, la cocina, etc. llegaron a ser el 65% aproximadamente del contenido total de la revista, relegando a las noticias a unas 12 a 15 páginas.

En cuanto al arte gráfico, se mantuvo la característica del mismo acompañado de textos y se aumentaron secciones como “Gran teatro” que reunía en dos páginas muestras de artistas como Julio Fairlie, Ricardo Fujita y Guillermo Yábar. Uno de los formatos que incluyó esta sección fue el fotomontaje, generalmente hecho en base a fotografías de personajes públicos de la política peruana, intervenidas con globos de diálogo.

7 días del Perú y del mundo representa un gran espacio para el humor gráfico, la ilustración, la caricatura y otras muestras de arte gráfico, tanto como es el mismo diario *La Prensa* y su diario de la tarde *Ultima Hora*. Existen todavía artistas que se mencionan en párrafos anteriores cuyas obras esperan por ser recopiladas e investigadas, desde sus aspectos formales.

El contexto histórico político del Perú en la década de 1960 representó una época de considerable actividad en las actividades públicas de los líderes políticos, los mismos que fueron protagonistas en las noticias de los diarios peruanos y referentes directos para la obra de Julio Fairlie, humorista gráfico de *La Prensa* y *7 días...* En el próximo capítulo se analiza su obra, en la mira de identificar sus características artísticas y contribuir con el estudio de la gráfica peruana como obra de arte.

CAPÍTULO III

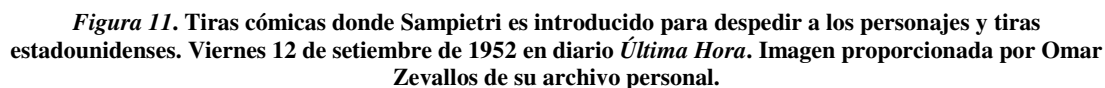
EL HUMOR GRÁFICO POLÍTICO DE JULIO FAIRLIE

3.1 Julio Fairlie Silva

Dentro del repertorio del humor gráfico peruano, el nombre de Julio Fairlie Silva destaca entre muchos artistas por su larga, pero poco estudiada, trayectoria. Uno de los episodios más notorios de su carrera ocurrió el 12 de setiembre de 1952, cuando “Sampietri” -el personaje creado por Fairlie para la tira cómica del mismo nombre- se encargó de despedir a los protagonistas de las tiras extranjeras que aparecían en el diario *Última Hora*. El humorista gráfico intervino cada una de las secuencias de viñetas en donde incluyó a Sampietri conversando con personajes tan famosos como Buck Rogers o el Pato Donald y dándoles aviso de su última aparición en el diario (*Figura 11*). Desde el día siguiente, todas las tiras cómicas y caricaturas aparecidas en *Última Hora* fueron nacionales.

La fecha del acontecimiento se toma, tiempo después, para establecer el Día de la Historieta Peruana, debido a la significativa acción por parte del periódico al dar de baja a los paquetes de tiras cómicas estadounidenses⁷⁵ y ceder el espacio a los artistas peruanos. Este honor lo tiene el personaje más conocido de Fairlie: “Sampietri”. Sin embargo, el artista entonces tenía una trayectoria de más de 50 años como dibujante

⁷⁵ En la entrevista personal hecha a Omar Zevallos, él nos cuenta que “En ese tiempo los periódicos compraban estos paquetes a los sindicatos. En Estados Unidos funcionan los sindicatos gráficos de dibujantes y ellos venden las producciones en masa. Entonces, ¿qué pasaba? Tú comprabas un paquete de tiras cómicas de estos personajes por un dólar, o sea era muy barato. Muchos de los periódicos compraban estos paquetes porque era más fácil que pagar a un dibujante mensualmente, entonces compraban eso y publicaban las tiras hechas en Estados Unidos, traducidas y eso. Incluso en algunos casos mal traducidas también”



Julio Fairlie Silva nació en Arequipa el 24 de noviembre de 1921 (Zevallos, p. 77) y, casi como todos los artistas de este género, desde muy pequeño fue aficionado al dibujo, aunque nunca estudia Artes como parte de su formación. Debido a un muy temprano trabajo de humor gráfico -realizado para una revista chilena que le hizo merecedor a un pago por el mismo- se da cuenta que el dibujo sería su carrera de vida.

A comienzos de la década del 40 se mudó a Lima y trabajó en pequeñas revistas independientes haciendo dibujos, pero es hasta que entró a la agencia de publicidad Mcann Erickson que verdaderamente comenzó a vivir de su pasión (Zevallos, p. 77). Tal es el talento de los trabajos entregados por Fairlie que los directivos en Lima no tardaron en recomendarlo para diseñar en la oficina central de Mcann Erickson en los Estados Unidos. Sin embargo, una incursión en la caricatura política le costó a Fairlie este viaje

Con el destino trazado, Fairlie empezó a tramitar sus papeles para viajar, hasta que se encontró con el periodista Alfonso Tealdo, que por entonces dirigía la revista “Pan”, quien le pidió que dibujara la carátula del siguiente número. Estaba por llegar a Lima el famoso músico español Xavier Cugat y se vivía un alza en el precio de la leche que generaba malestar en la población. Así que a Fairlie se le ocurrió la idea de presentar en la portada una caricatura de Cugat tocando su violín, rodeado de unos niños famélicos con sus latas de leche vacías.

La caricatura se publicó y acabó con los sueños de Fairlie, pues la agencia de publicidad, que era una transnacional norteamericana, lo desembarcó del viaje y lo despidió por meterse en temas políticos. Allí terminaron sus esperanzas de salir del país y su vida cambió para siempre, aunque la fama como humorista gráfico le llegaría con los años (Zevallos, p. 78).

De tal manera que, al verse impedido de viajar al extranjero, Fairlie buscó empleo nuevamente y lo encuentra en el diario *La Prensa*, que en ese momento buscaba dibujantes nuevos para su editorial. Tras pasar una inusual primera impresión⁷⁶ con el director interino de ese entonces, Eudocio Ravines, el humorista gráfico fue contratado en el instante. La función de Fairlie era hacer una caricatura cada día, generalmente

⁷⁶ Zevallos cuenta que Fairlie va al diario *La Prensa* y es “... recibido por el despiadado Eudocio Ravines, quien al ver sus trabajos lo botó de su oficina diciéndole que no servía como dibujante. Fairlie indignado, al salir le pidió un papel a la secretaria y rápidamente dibujó al asistente del director, un sujeto apellidado Recavarrén limpiándole los cascos a un burro con la cara de Ravines, y se lo dio a la secretaria para que lo alcance al director; y se fue.

A las pocas horas de llegar a su casa, se le acercó un conserje de “La Prensa” que le traía el encargo de que se presentara de inmediato en las oficinas del diario. Fairlie asustado se presentó y el mismo Ravines lo recibió y le dijo: “Tú has hecho esto, ¿no?”, mostrándole la caricatura que le había hecho, “¡Así me gusta!”, le dijo. “¿Cuánto quieres ganar? “1,500 soles”, le respondió Fairlie. “Muy bien, pero te quedas desde este momento”, sentenció Ravines y ordenó que le hicieran el contrato” (pp. 78-79).

política, para que saliera en el diario, por esta razón él dibujaba bocetos de dos o tres posibles piezas y el director era el encargado de elegir una de ellas para que su impresión (Zevallos, p. 79).

Esta situación en particular es muy característica de los artistas gráficos de la época, puesto que la línea editorial de cada diario era regulada por su director de acuerdo a sus intereses particulares. En ese contexto, el humorista gráfico o caricaturista no estaba exento de ser evaluado para que su trabajo artístico calce con los objetivos del periódico. Julio Fairlie se vió muchas veces enfrentado con Ravines quien, con un mal proceder, incluso llegó a romper los dibujos del artista demandando otra propuesta (Zevallos, p. 79).

Además de este episodio, la libertad de producción de Fairlie -o la falta de ella- es desconocida. En una entrevista personal, Omar Zevallos cuenta que

En el caso de Fairlie, él hacía la caricatura política por encargo, porque el periódico le decía y porque en efecto, tanto Beltrán como los Miró Quesada en *El Comercio* lo que querían era utilizar siempre cualquier medio gráfico para expresar su punto de vista, ya sea a favor o en contra, para criticar a alguien que le interesaba, utilizando al caricaturista. ¿Puede eso reñirse con la ética? Sí. Probablemente yo no lo hubiera hecho, de hecho muchos no lo hacemos. Pero en esos tiempos, y por el carácter que tenía Fairlie, a él no le interesaba, él no era un caricaturista político, no era su tema, por lo tanto no debemos circunscribirlo en ese campo. Él era un dibujante que hacía humor y si parte de su contrato era hacer una caricatura política, pues había que hacerla... (Entrevista personal, ver ANEXO 1).

Si bien la propuesta de esta investigación es presentar a Julio Fairlie como un humorista gráfico, no se puede negar su labor inicial en la caricatura política, así esta sea dirigida por intereses particulares de *La Prensa*. Sin embargo, Zevallos afirma que no es del interés del artista el tema político, a pesar de que en su posterior obra dentro del mismo diario, se observe una habilidad para mezclar el humor con esta materia. Esta es una de las razones por las que Fairlie debe considerarse como humorista gráfico antes que caricaturista político: la intención de englobar cualquier tema dentro de un palpable humorismo. Y esto es lo que desarrolla seguidamente las otras características de este subgénero, ya sea la identificación de un problema, la crítica hacia un personaje, la risa ante una situación o la reflexión en el público.

Al mismo tiempo que Julio Fairlie trabaja en *La Prensa*, el artista fue llamado al diario *Última Hora*, conocido por ser de una línea más coloquial dentro del mismo

grupo editorial del primer periódico. Cuando Raúl Villarán asume el cargo de director se contactó con Fairlie para que sea uno de sus dibujantes, es así que el famoso episodio de la despedida de las tiras cómicas extranjeras, citado anteriormente, sucede. Villarán y Fairlie deciden crear un personaje que, en palabras de Zevallos, era

... un típico criollo vestido a la moda de aquellos años, con traje oscuro, corbata ancha con figuras, bigote recortado, patillas a lo Elvis Presley y moño engominado. Y a ese personaje Villarán lo bautizó como “Sampietri”, derivado de la palabra “zampón”, el limeño vivo, atarantador y holgazán, pero sumamente simpático (p. 80).

La producción de “Sampietri” es conducida por el artista con mayor libertad. La tira cómica tiene una trayectoria de más de 20 años en *Última Hora* -hasta el primer cierre del diario en 1980-, generando incluso la oportunidad para que Fairlie tuviese su propia historieta con la oferta que *Comics Novaro* (México) le hizo entre 1973 y 1975, trato que no se concretó por intervenciones del mismo periódico (<http://www.kingdomcomics.org/peru-novaro.html>, s.f., párr. 6). Además, una vez que en 1985 regresó a Arequipa, ya como jubilado, Omar Zevallos lo convenció para que vuelva a publicar “Sampietri” en el diario Correo de esa ciudad, lo cual hizo por muy poco tiempo (*Figura 12*).



Figura 12. Fotografía de tira cómica "Sampietri" original de Julio Fairlie (ca. 1984). Dibujo de colección privada de Omar Zevallos. Foto Evelyn Salazar.

El paso de Julio Fairlie, más conocido como el “Flaco”, por *La Prensa* incluye también el trabajo de ilustración de notas en el diario y en el suplemento dominical *7 días del Perú y del mundo*, a lo que se suma su propio segmento *La página del flaco*,

motivo de la investigación en la presente tesis. Además de *Rochabús* y *Pan*, el humor gráfico de Fairlie aparece en revistas como *Ya*, *Espectador*, *Hoy*, *Vanguardia*, *Buen Humor*, *Trinchera Aliada* y *La Olla* (Zevallos, p. 82). En las piezas de Rochabús, las que incluyen portadas y segmentos dentro de la revista (*Figura 13* y *Figura 14*), el artista firmaba como “Nevada”, lo que, según narra Zevallos “[e]n Arequipa decimos “estás con nevada” cuando estamos molestos, es muy típica de los arequipeños esa frase, porque dicen que la nevada y el Misti nos afectan y nos molestan” (entrevista personal). Además, también se encuentra una firma que lee “FAIR” en su tira cómica “Puchito”, sobrino de Sampietri, también publicada en *Última Hora*. Esta rúbrica prueba la autoría del humorista gráfico debido a que es la primera sílaba de su apellido (Fairlie).

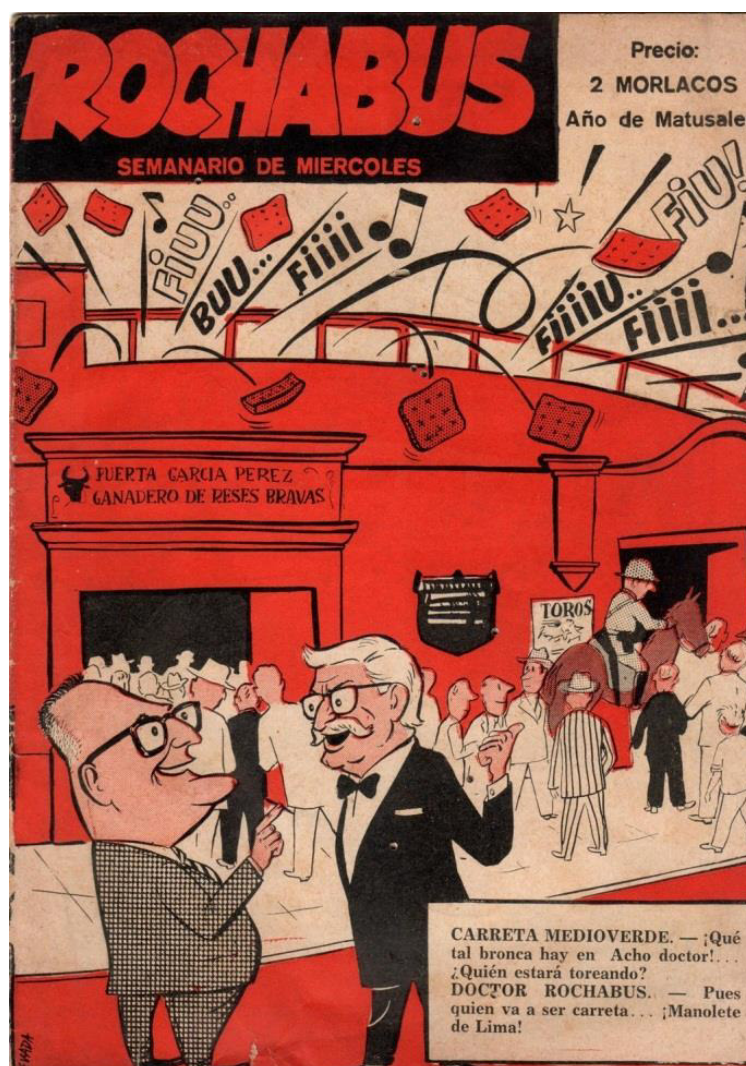


Figura 13. Portada de revista *Rochabús* (59). 22 de octubre de 1958. Imagen proporcionada por Omar Zevallos de su archivo personal.

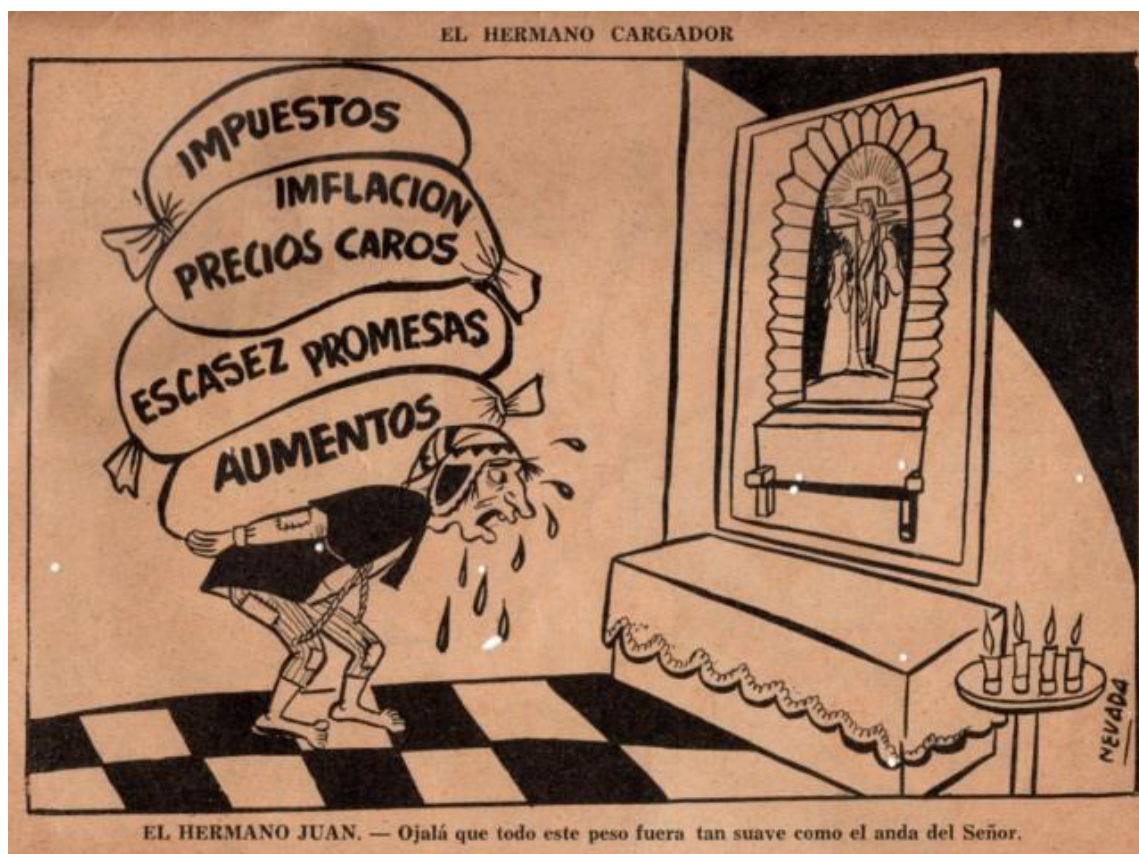


Figura 14. Julio Fairlie, "El hermano cargador". *Rochabús* (59), 22 de octubre de 1958. Imagen proporcionada por Omar Zevallos de su archivo personal.

Como se ha mencionado líneas arriba, Fairlie no cursó estudios profesionales en Artes o dibujo, sin embargo, era poseedor de un talento innato para el arte gráfico. Zevallos cuenta en la misma entrevista, realizada por la autora de la tesis, que el proceso creativo del artista está caracterizado por dos particularidades: la falta de referentes para la creación de su estilo y la forma desprolija de trabajar.

En cuanto a lo primero, Zevallos describe al “Flaco” como una persona “absolutamente autodidacta” y considera que quizás no tiene método de trabajo fijo, también explica que normalmente un artista gráfico inicia su trabajo copiando a otros y que, poco a poco, el estilo propio aparece; y comenta que

de hecho su dibujo es bastante sencillo, tiene además un estilo propio, no copiaba a ningún dibujante, cosa que normalmente suele pasar, yo empecé por ejemplo copiando a Málaga Grenet, muchos otros dibujantes han copiado a Vinatea o a otros. Eso se te va quedando y luego vas puliendo, vas encontrando tu propio estilo, eso es más o menos un proceso que lleva muchos años, hasta que ya te liberas de todas las cargas, tienes lo propio y apuestas por lo que quieres (Entrevista personal, ver ANEXO 1).

El estilo de Fairlie no tuvo cambios considerables desde la década de 1950 hasta mediados de los años 80, conservó siempre un trazo muy simple que, según Zevallos, es muy fácil de reconocer.

Por otro lado, el mismo escritor usa el término “desprolijo” para describir no solo el descuido en la apariencia del artista, sino también su forma de dibujar. Fairlie “no era el típico dibujante que tenía cierto orden para dibujar o buscar buenos materiales” comenta Zevallos en la entrevista y agrega que “dibujaba en lo que encontraba, había un papel en el suelo, le servía, lo limpiaba y encima dibujaba”. Esta misma personalidad desordenada es lo que quizás lleva al humorista gráfico a no conservar casi ninguno de los originales de sus trabajos publicados en periódicos y revistas.

Durante sus últimos años de vida, Julio Fairlie no gozaba de buena salud y regresó a Lima para descansar en su casa de Punta Negra, donde residió hasta el día de su muerte el 24 de abril de 2012. Además de que el nacimiento de su personaje más conocido, “Sampietri”, marque el hito para el Día de la Historieta Peruana, Fairlie muere sin tener algún reconocimiento por su labor artística, solo queda su obra misma, la cual constituye uno de los capítulos más importantes de la historia del arte gráfico peruano.

Esta tesis postula que su humor gráfico es un referente significativo tanto para la conformación del subgénero como para el arte peruano del siglo XX. A continuación se analiza la obra de Julio Fairlie en el suplemento *7 días del Perú y del mundo* del diario *La Prensa* durante los años 1966 a 1970, de esta manera se pretende reconocer las características plásticas del trabajo del artista y establecer el humor gráfico como susceptible de ser estudiado como una obra de arte.

3.2 El humor gráfico de Julio Fairlie en *7 días del Perú y del mundo* del diario *La Prensa*

Para hablar del humor gráfico de Julio Fairlie en *7 días del Perú y del mundo* es necesario establecer un esquema de periodización que ayude a ordenar su trabajo artístico. Fairlie tiene obras en el mencionado suplemento desde el año 1959 hasta 1975, de acuerdo a los ejemplares revisados en la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del

Perú. Durante los 16 años de publicación se ha logrado un registro de 676 páginas de humor gráfico (ver *Tabla 1*).

Tabla 1:

Cantidad de piezas de humor gráfico de Julio Fairlie publicadas en los formatos suplemento y revista 7 días del Perú y del mundo del periódico La Prensa, durante 1959 a 1975.

Año	Formato	Cantidad de obras registradas (página)
1959	Suplemento dominical	19
1960	Suplemento dominical	4
1961	Suplemento dominical	33
1962	Suplemento dominical	42
1963	Suplemento dominical	45
1964	Suplemento dominical	50
1965	Suplemento dominical	54
1966	Suplemento dominical	47
1967	Suplemento dominical	43
1968	Suplemento dominical	43
1969	Suplemento dominical	39
1970	Suplemento dominical	30
1970	Revista de viernes	12
1971	Revista de viernes	52
1972	Revista de viernes	50
1973	Revista de viernes	39
1974	Revista de viernes	43
1975	Revista de viernes	31
TOTAL		676

Nota: Durante la investigación preliminar del Grupo de Estudios *Tokapu*, uno de los integrantes ubica piezas de Julio Fairlie en publicaciones de *7 días del Perú y del mundo* del año 1958, sin embargo, al momento de hacer los registros fotográficos ya no se encontraron los ejemplares del suplemento en la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

La obra de Julio Fairlie encontrada en *7 días del Perú y del mundo* se divide en cuatro períodos. Esta clasificación en etapas responde a tres criterios definidos a partir de algunas características encontradas en el humor gráfico del artista. En primer lugar se considera el formato de las piezas, que cambia de ilustraciones individuales o tiras cómicas a páginas enteras. El segundo criterio es la asignación de un título a la obra de Fairlie, “La página del flaco”, que establece un momento importante al considerársele como una sección fija en el suplemento *7 días...*, al mismo tiempo que se reconoce el nombre del dibujante como autor de la página. Por último, se considera el soporte donde se representa la obra, puesto que el suplemento varía de formato tabloide, de difusión gratuita todos los domingos y cambia a formato revista offset, de venta separada con el diario *La Prensa* los días viernes.

Con estos tres criterios, los periodos de trabajo de Julio Fairlie en mencionado suplemento se dividen en los siguientes años:

- La ilustración de noticias y la tira cómica (1959)
- El humor gráfico de una página (1960 - 1966)
- *La página del flaco* en el suplemento dominical (1966 - 1970)
- *La página del flaco* en la revista de viernes (1970 - 1975)

A continuación se describe brevemente la periodización de la obra de Julio Fairlie:

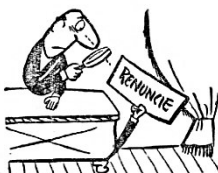
- a. La ilustración de noticias y la tira cómica (1959): La obra más antigua de Julio Fairlie, el “Flaco”, presente en el suplemento *7 días del Perú y del mundo* se encuentra en el año de 1959, con un total de 19 fechas. El humorista gráfico realizó 16 conjuntos de ilustraciones para la sección “7 días de mal humor”, de Luis Rey de Castro (*Figura 15*). En esta sección, el periodista comenta, bordeando el tono humorista, algunas noticias surgidas durante toda la semana. La hoja se divide en cuatro columnas y se presenta el texto acompañado seguidamente de una pieza de humor gráfico del artista. Cada una de las obras se compone de una escena, en el formato de una viñeta entre las columnas, que sirve de apoyo para el texto de Rey de Castro.

Dibuja también ocho tiras cómicas, de formato vertical, llamadas “Mal Humoroscope” (*Figura 16*), las cuales se caracterizan por presentar de una a seis viñetas, con dibujos esquemáticos de líneas simples y escaso uso de texto. La particularidad de esta sección es ver una tira cómica, secuenciada, en formato vertical y con los bordes exteriores -derecho e izquierdo- a modo de rollo de película. Tanto el título de la tira como el formato responden a la intención de Fairlie de mezclar la reproducción de alguna noticia resaltante (y de connotaciones negativas, por eso el “mal humor” del título) como si de una película se tratase, es decir, mediante el cinetoscopio *-kinetoscope* en inglés. La reproducción de las imágenes se realiza al colocar la cinta de película en rodillos que van en la parte inferior y superior de la máquina, con lo que el material se debe estirar de manera vertical y pasar por uno y otro rodillo (*Figura 17*); de ahí que el formato usado por Fairlie no sea el típico horizontal de una tira cómica.

7 días de mal humor

Yo Renuncio, tú Renuncias...

Menos lacrimógena que las anteriores llena de turbulentos comunicados y declaraciones, la semana que concluye parece haber sido una Semana de Peticiones. Cada cual en su estilo y cada quien según su propio mal humor, todos hemos pedido algo. El jefe de Acción Popular ha pedido la inmediata renuncia del Presidente Constitucional de la República, del Gabinete Ministerial y del régimen en pleno. Por si fuera poco pedir, solicita también la realización de elecciones libres y auténticas, constitucionales y legítimas, verdaderas e intachables que, a diferencia de las de 1958, darían la victoria al candidato apoyado por Acción Popular para esa ocasión. (Nadie sabe



aún quién podría ser tal candidato). El Gobierno no ha hecho absolutamente ningún caso del petitorio del Jefe de A. P., formulado en una conferencia de prensa llena de sorpresas. El Presidente no ha renunciado. Tampoco lo han hecho los Vicepresidentes, ni se ha nombrado un "gobierno de transición" que convoque a elecciones en el término de seis meses. Pero mucho menos han renunciado los diputados y senadores de Acción Popular, que parecen haber sido elegidos en un sufragio repudiable, lleno de arbitrariedades y fraudes, desprovisto de las necesarias garantías, lo cual es una lástima. Sería verdaderamente reconfortante y consolador, digamos, ejemplar, que los representantes de A. P., que ostentan títulos tan ilegítimos y fraudulentos como el Presidente y los Vices, le enseñaran al Gobierno cómo se renuncia a un cargo que se ocupa indebidamente.

Uno Centra Todos

En cuanto a la actitud del Gobierno, no es completamente seguro que acceda al petitorio del señor Belaúnde Terry. Esta ha sido la primera



vez que se le pide que renuncie y que lo ha hecho es un ciudadano.

El Gobierno seguramente no puede olvidar que, en cambio 568 mil ciudadanos le pidieron en 1956 que se quedara, de los cuales ninguno le ha pedido la renuncia. Además, entre los 227 mil ciudadanos que pidieron el gobierno del señor Lavalle no hay ninguno que haya pedido la renuncia del Presidente Prado. Finalmente, entre los 458 mil ciudadanos que eligieron al señor Belaúnde, sólo 1 ha pedido la consabida renuncia: el propio señor Belaúnde. Podríamos, pues, formular un simple cuadro estadístico sobre la base de estas cifras, a fin de averiguar hasta qué punto el Gobierno debe sentirse obligado a renunciar:

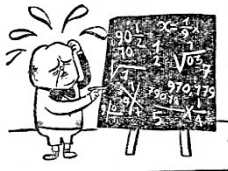
Voluntad Popular	Pedido de Renuncia
Pradistas . . .	568.000
Belaundistas . .	458.000
Lavallistas . . .	227.000

TOTAL: 1.253.000 0.000.001

Si partimos de la comprobación de que el señor Belaúnde es por ahora el único ciudadano que ha pedido públicamente su renuncia al Presidente de la República, y entendiendo que lo hizo a título personal —no se incluye el pedido en ningún comunicado de A. P.—, las cifras y estadísticas nos permiten concluir que, sobre un millón 253 mil ciudadanos electores, un millón 252.999 ciudadanos no están urgentemente necesitados de la renuncia del Presidente. No es, pues, muy probable que el Primer Magistrado renuncie.

Los Datos Perdidos

Como se ha visto, el pedido del Jefe de Acción Popular no obtuvo el éxito esperado por él mismo. Otras solicitudes, en cambio, han tenido mejor suerte. El partido Demócrata Cristiano pidió al Ministro de Hacienda que tenga la amabilidad de explicar cómo se las ha arreglado pa-



ra que el Presupuesto Nacional de la República acumule un déficit de 1.000 millones de soles, y cómo así el Fondo Monetario Internacional no quiere tener tratos con el Gobierno. La segunda parte del pedido consiste en la renuncia del señor Gallo Porras y del Gabinete en pleno, condicionada a la circunstancia de que el déficit no pueda ser explicado, de alguna manera razonable.

Más pronto que canta un gallo, el Ministerio de Hacienda procedió a lanzar un Comunicado Oficial al respecto. Fue un verdadero lanzamiento. Casi diríamos, una botadura. La

celeridad con que respondió el Ministerio resultó en perjuicio de la respuesta. Así, se sostuvo la tesis —perfectamente probable— de que el Ministro no conoce los datos del Tesoro Público y de las finanzas nacionales, por lo cual tiene que reunirlos y los está ya reuniendo, a fin de dárseles al país. En posterior comunicado, el partido D. C. se asombra de que el mismo haya podido obtener los datos antes que el propio Ministro. Nosotros no nos asombramos y, por el contrario, encontramos una explicación muy simple: nadie quiere decirle la verdad al señor Gallo Porras, por temor a las consecuencias. Sus empleados y funcionarios ocultan cuidadosamente las cifras, los documentos, los papeles. Los esconden en lugares imprevisibles, debajo de los escritorios, detrás de las cortinas, dentro de los teléfonos. . . ¿Qué pasará en Hacienda el día en que el Ministro confirme que le faltan 1.000 millones en su Presupuesto?

"Lesía Iniciativa"

Todo esto no tendría la menor importancia, si los democristianos se portaran correctamente. Lejos de ello, y según el Comunicado del Mi-



nisterio, el D. C. le ha jugado al Gobierno una pasada indignante: le ha quitado al Ministro de Hacienda la oportunidad de demostrarle al país, con sus propias cifras, que el "plan técnico" de Gallo resultó un fracaso, que el déficit es pavoroso, que la situación no es alarmante sino desesperada. Cometiéndolo lo que podríamos llamar un delito de lesa iniciativa, el D. C. le arrebató al Gobierno la primicia y le quemó la película. Ahora, cuando el Ministro de Hacienda nos explique que el déficit presupuestal no es de 1.000 millones, sino de 999.723.637.41, ya no tendrá la menor gracia y no parecerá una declaración de buena voluntad.

El Ahorcado y la Soga

El Ministerio de Hacienda, por no quedarse atrás, llenó como pudo su propio turno de petitorios. Y no teniendo más impuestos que reclamar —provisionalmente—, pidió "serenidad y cordura". Lo de la serenidad no lo discutimos. Pero lo de la "cordura" ha resultado como mencionar la soga en el Ministerio del ahorcado. Tal vez entre los datos que se busca tan afanosamente hayan encontrado una nueva acepción de la palabra "cordura". Tal vez sea sín-

nimo de "inflación", o de "burocracia", o de "consolidación". El caso nos recuerda mucho al Maestro Córdura, célebre profesor de materias que no conocía ni por el forro.



La ejemplar serenidad con que el Ministerio de Hacienda soporta el déficit, emite billetes, crea impuestos y perpetra consolidaciones, debe ser imitada por el país en la escala de la cordura. El se mantendrá sereno, pase lo que pase. Nosotros debemos mantenernos cuerdos, aunque los millones nos aplasten, aunque tengamos motivos para volvernos locos. Ya se encontrarán "los datos" y se elaborará un "plan técnico". No hay por qué preocuparse. ¡Cordura y serenidad, señores!

Medallas al Mal Humor

- Al que inventó el "plan técnico" para estabilizar la moneda y salvar la crisis económica.
- A los ciudadanos (1) que han pedido públicamente la renuncia del Presidente de la República. (Medalla Grande).
- A los senadores y diputados que, elegidos en un sufragio ilegítimo, no se dan por aludidos ante las insinuaciones de su Jefe y no renuncian.
- Al redactor del Comunicado del Ministerio de Hacienda.
- Al señor Luciano Castillo, que



no quiere comparecer ante el Juez Instructor de La Oroya y cree que la citación de que ha sido objeto "es un acto deliberado de represión política".

• Al partido Demócrata Cristiano, por escribir Comunicados tan largos, en cuya lectura se invierten muchas horas.

• A los funcionarios que le esconden los datos al señor Gallo Porras y no le dejan hacer su manifiesto al país.

• Una Medalla de excepción al Buen Humor a los partidos políticos que no piden nada ni lanzan comunicados.

Figura 15. Luis Rey de Castro y Julio Fairlie, "7 días de mal humor". 7 días del Perú y del mundo del diario La Prensa. 14 de junio de 1959. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

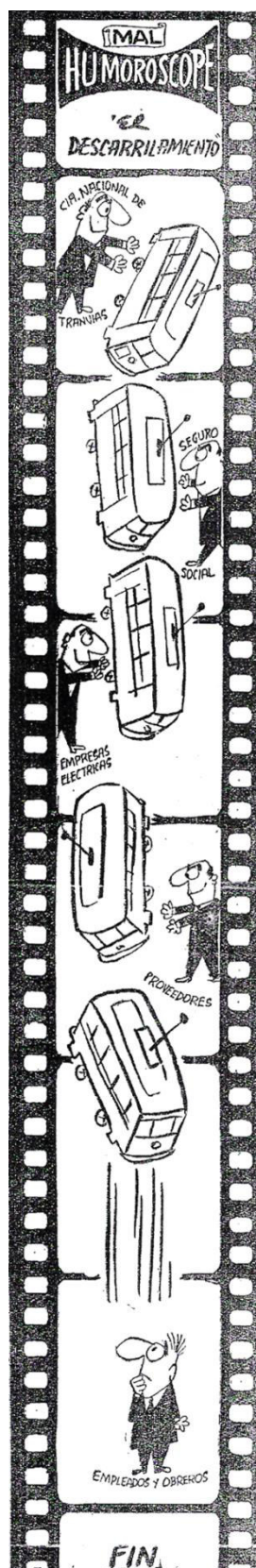


Figura 16. Julio Fairlie, "Malhumoroscope". 7 días del Perú y del mundo del diario *La Prensa*. 05 de abril de 1959. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

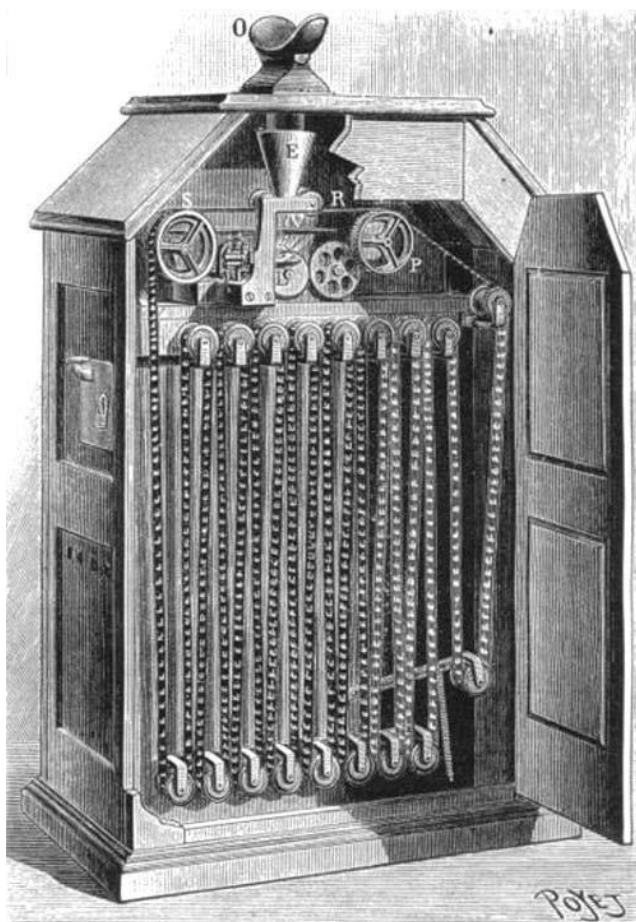


Figura 17. Ilustración que muestra el cinetoscopio de Thomas Edison, ca. 1894. Fuente: <http://www.victorian-cinema.net/machines>

Por último, realizó tres trabajos de ilustración: uno para la nota “El Automovilista: Centauro Moderno” por Manuel Aguirre Roca (*Figura 18*, *Figura 19* y *Figura 20*) y dos ilustraciones de noticias en diversas partes del suplemento. Esta última tiene las mismas características que las viñetas hechas para la sección “7 días de mal humor”, sin embargo la ilustración para el texto de Aguirre presenta tres de las características artísticas que se emplean en el humor gráfico, discutidas en el primer capítulo: la simplificación de las formas, la transformación de la imagen y la retórica visual. Fairlie unió estas particularidades para representar la idea del centauro moderno y su resultado es una criatura fantástica mitad hombre mitad automóvil, la cual se describe en un

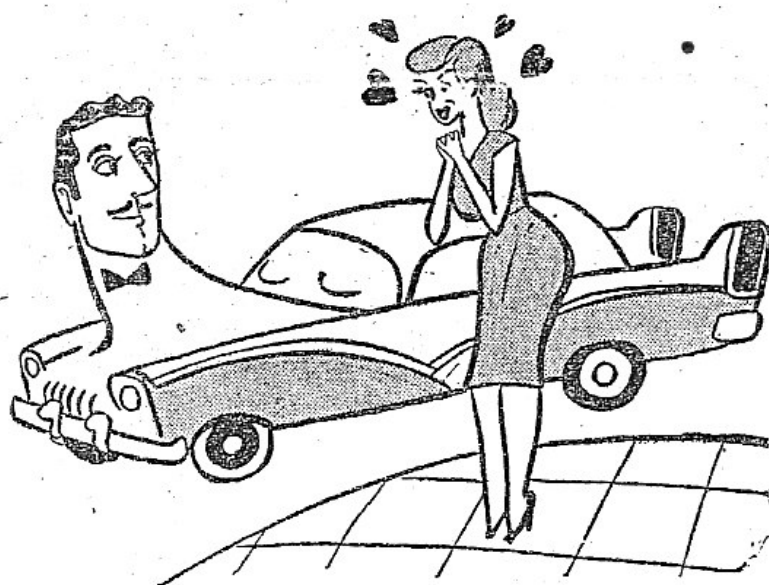


Figura 19. Julio Fairlie, "El Automovilista: Centauro Moderno" (detalle de ilustración). 7 días del Perú y del mundo del diario La Prensa. 04 de enero de 1959. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

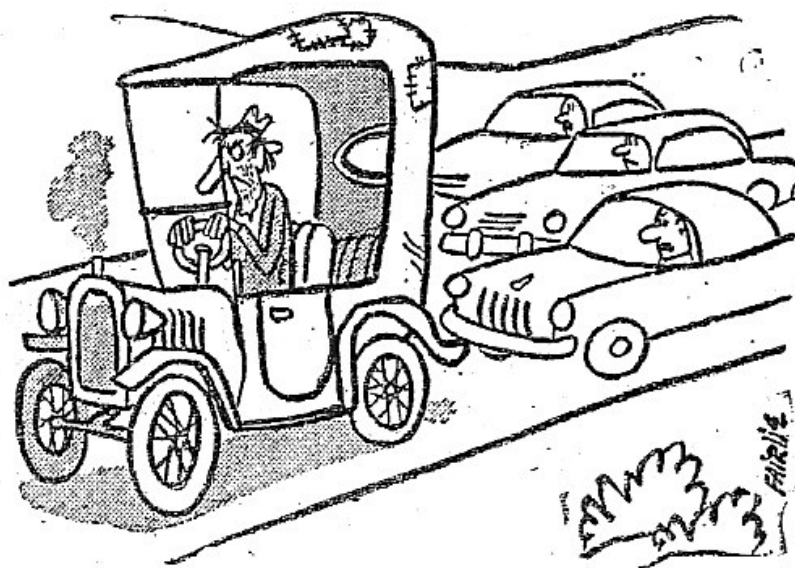
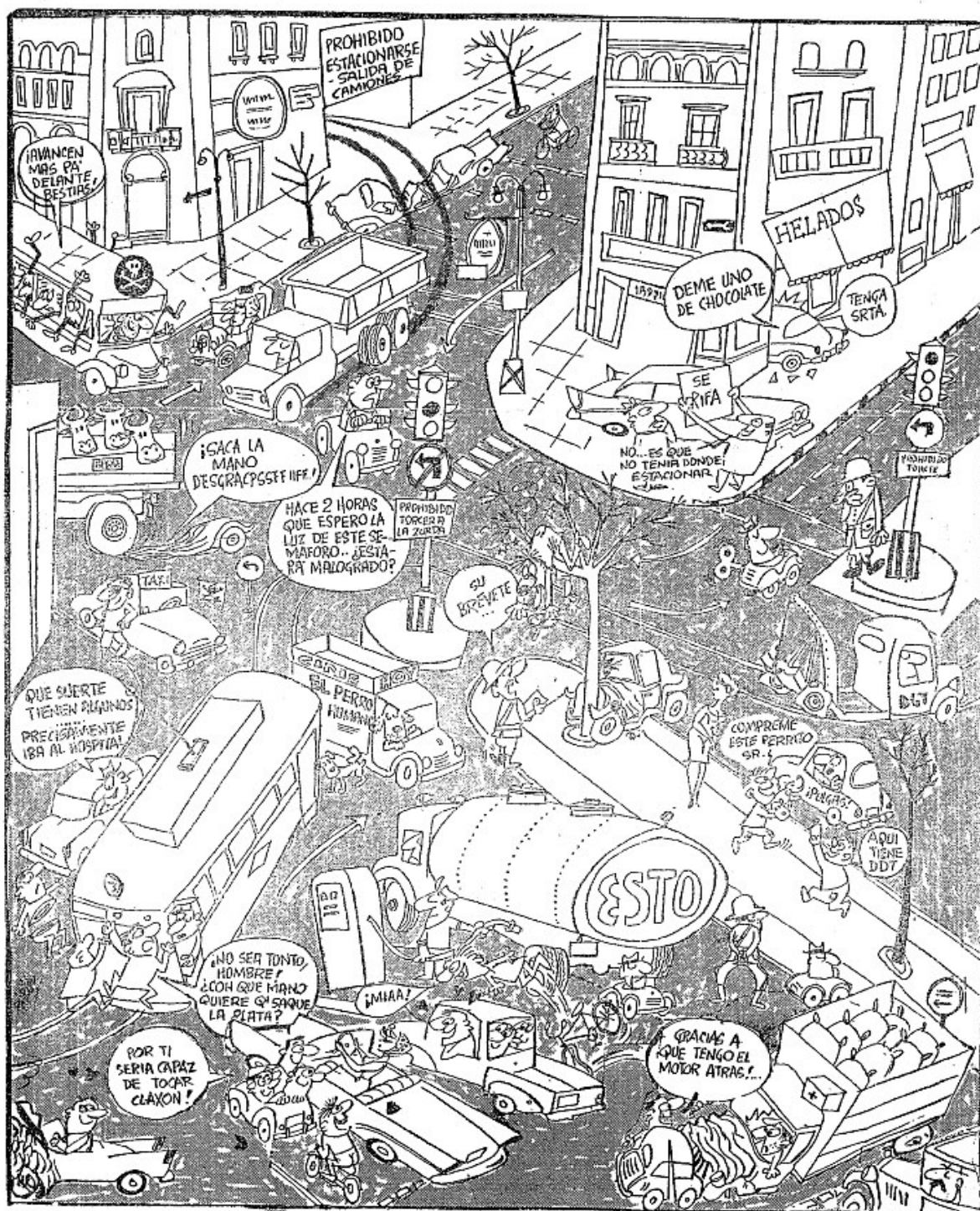


Figura 20. Julio Fairlie, "El Automovilista: Centauro Moderno" (detalle de ilustración). 7 días del Perú y del mundo del diario La Prensa. 04 de enero de 1959. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

- b. El humor gráfico de una página (1960 - 1966): A partir del año 1960 Fairlie tuvo a cargo la realización de una pieza de humor gráfico en una página completa (*Figura 21*), formato que lo acompaña desde entonces durante todo el periodo de labores en *7 días del Perú y del mundo*. El tema de la pieza varía de acuerdo al criterio de las noticias más resaltantes de la semana, según la dirección del diario *La Prensa*. Cada una de estas páginas puede tener una diversidad de micro relatos que leídos en conjunto -o de manera independiente- aportan en la comprensión del tema en cuestión. En otras palabras, Fairlie construye, no necesariamente una historia secuenciada, pero sí una agrupación de escenas que enriquecen la interpretación del tópico central de la pieza.

Estos micro relatos están dispuestos en la página con un orden indistinto, en ocasiones separados como viñetas -es decir, limitadas con una línea de borde- y en otros casos, como en la *Figura 21*, se presentan como una sola ilustración en la que las escenas aparecen todas a la vez como si se tratase de una gran viñeta que ocupa toda la página, de tal manera que la hoja está completamente llena con los dibujos. Fairlie utiliza este formato cuando se trata de ilustrar temas en los que la calle es la protagonista (como el problema del tráfico, por ejemplo), por lo que su dibujo representa edificios, tiendas, veredas y pistas, donde diversas conversaciones entre personajes van ilustrando situaciones típicas que le ocurre a la población.

Problema con Premio



ESTE APUNTE SOBRE EL PROBLEMA, O MEJOR, LOS PROBLEMAS DE TRANSITO DE LIMA, PERTENECE A JULIO FAIRLIE. PEATONES Y AUTOMOVILISTAS PUEDEN AUTENTICAR SU VERACIDAD.

Figura 21. Julio Fairlie, "Problema con premio". 7 días del Perú y del mundo del diario *La Prensa*. 13 de marzo de 1960. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

- c. *La página del flaco* en el suplemento dominical (1966 - 1970): El formato, los elementos y las características de la página se mantienen, pero ahora la sección adopta el nombre que aparece en el encabezado que la acompaña: *La página del flaco*, título práctico que resume el formato de la pieza de humor gráfico y el sobrenombre del artista (*Figura 22*). Durante esta época, Fairlie continuó realizando sus “páginas” con una variedad de tópicos, sin embargo, el tema con mayor protagonismo fue el político, especialmente desde 1966 hasta 1968, cuando finalmente se produjo el golpe de estado contra Fernando Belaunde Terry. Este periodo coincide con el retorno de Pedro Beltrán a la dirección de *La Prensa* y la tendencia a la crítica directa de las decisiones del gobierno que fueran contrarias a las suyas.

El formato de su obra continuó siendo el de los dibujos a página completa, separados en micro relatos o escenas, además de viñetas y tiras cómicas; sin embargo, la ilustración de una sola escena en toda la página disminuye considerablemente, dando relevancia al primer formato de escenas individualizadas.

Figura 22. Julio Fairlie, "La página del flaco". 7 días del Perú y del mundo del diario *La Prensa*. 21 de agosto de 1966. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

- d. *La página del flaco* en la revista de viernes (1970 - 1975): Al darse el cambio del suplemento dominical a formato de revista, *7 días del Perú y del mundo* se reduce en tamaño, pero aumenta la cantidad de hojas. Fairlie continúa con su página completa, pierde su encabezado, pero mantiene el título *La página del flaco* en la parte superior de la pieza; este título desaparece de sus obras desde el año 1973 y reaparece dibujado por el mismo Fairlie en algunas ocasiones durante los siguientes años. El tema político disminuye casi al mínimo, debido a las medidas tomadas por el Gobierno revolucionario de las Fuerzas Armadas sobre la prensa peruana, por lo que el artista trabaja sobre otro tipo de noticias. Con mucha mayor frecuencia que en los periodos anteriores, Fairlie recurre a dibujar un resumen de varios temas relevantes y titula a su “página” del día como “De todo un poco”, “De todo un pico” o “7 días de cosas y casos”. En cuanto a lo formal, destaca la inclusión de color durante los años 1972 y 1973 (*Figura 23*); los elementos más utilizados son las tiras cómicas, viñetas sueltas con o sin marco, mientras que la ilustración de página entera con micro escenas, la caricatura política y el fotomontaje disminuyen considerablemente.

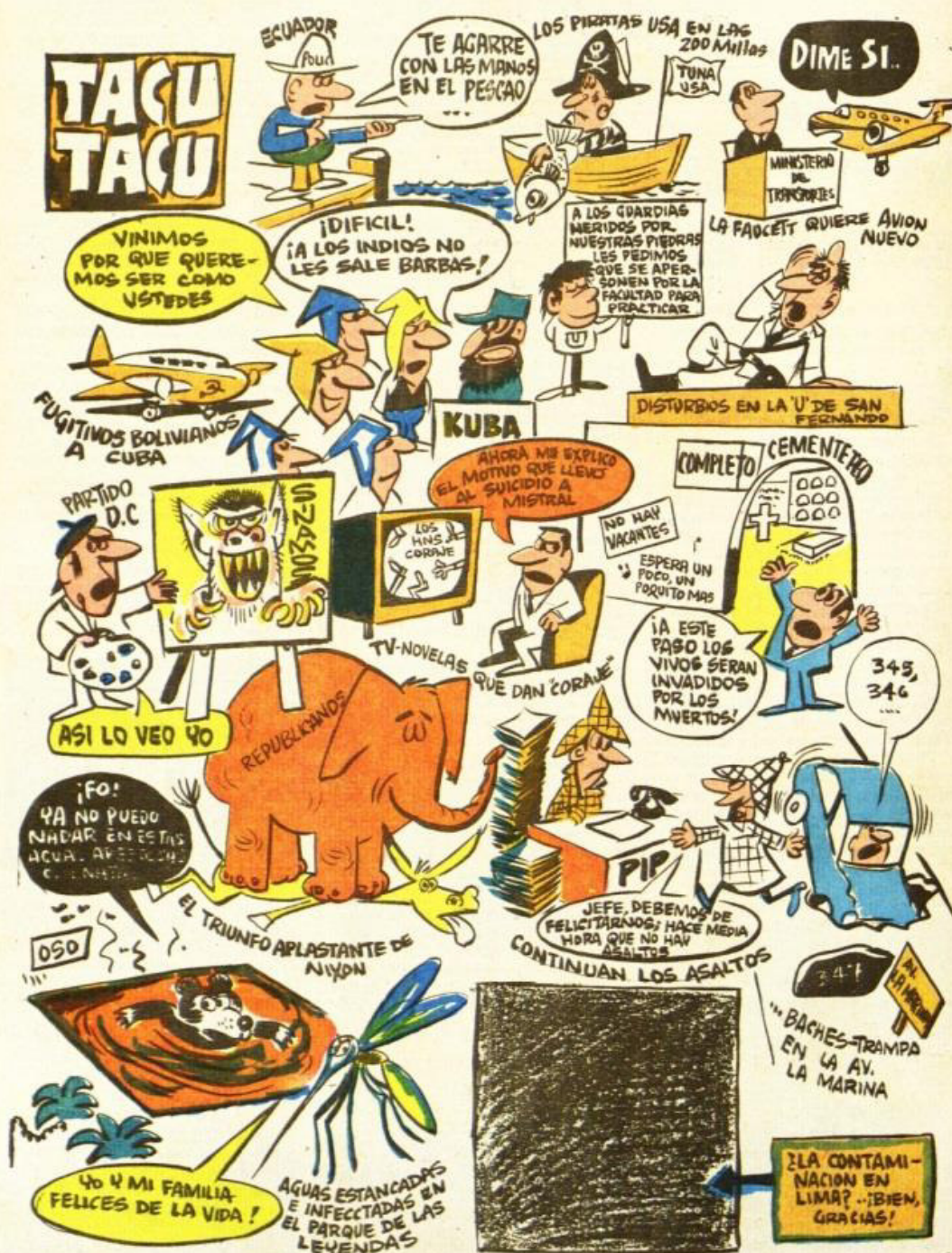


Figura 23. Julio Fairlie, "La página del flaco". 7 días del Perú y del mundo del diario *La Prensa*. 17 de noviembre de 1972. Impresión offset. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

Esta investigación abarca el tercer periodo de Julio Fairlie denominado “*La página del flaco* en el suplemento dominical”, desarrollado durante los años 1966 a 1970. Se registran un total de 202 “páginas” en *7 días del Perú y del mundo* durante los cinco años, de las cuales 56 son de carácter político, lo cual equivale a casi el 28% del total de obras del periodo.

3.3 El carácter plástico del humor gráfico político de Julio Fairlie en *La página del flaco*

3.3.1 Componentes del análisis

La intención de aplicar el análisis formal a la obra de Julio Fairlie se orienta en el hecho de considerarla como pieza artística, la cual posee un lenguaje plástico propio, con componentes distintos a los que se estudian en una pintura, por ejemplo. En vista de que la mayor parte de las metodologías formales utilizadas en la historia del arte se enfocan en la descripción de los elementos plásticos encontrados en las llamadas “artes mayores” (pintura, escultura, arquitectura), es necesario recurrir a otros estudios especializados en el arte gráfico en particular. Este análisis está conformado en base a tres investigaciones, dos de ellas provienen del lenguaje de los cómics y la caricatura y la tercera, del lenguaje del signo visual, el cual puede aplicarse a todo aquello conocido como imagen.

El primer texto es *El discurso del comic* (2011) de Luis Gasca y Román Gubern, el cual presenta una recopilación de las “convenciones semióticas” (p. 9) más comunes encontradas en la historieta o el cómic, la caricatura y el humor gráfico. Los tres grandes grupos de estas “convenciones” encontrados en el libro son los elementos iconográficos, literarios y de narración; el primero se encarga de cómo está compuesta la imagen y de qué manera se presenta en el arte gráfico, el segundo, de las intervenciones lingüísticas y el último, de la secuenciación de las imágenes.

El segundo texto es *Understanding comics* (1994) de Scott McCloud, publicación que reflexiona sobre la definición del cómic, entendido como una forma de arte que cuenta con su propio lenguaje. El autor explora los elementos básicos del subgénero, la lectura, la narración, la fluidez del tiempo y el espacio, la relación que existe entre la imagen visual y las palabras, y, por último, el proceso creativo del artista.

La tercera y última investigación es el *Tratado del signo visual* (2010) del Groupe μ , que es un estudio profundo sobre la retórica de la imagen, basado en la premisa de que los signos visuales son sistemas (lenguajes para Gasca, Gubern y McCloud) capaces de ser estudiados con un método que decodifica su organización interna de manera universal, así como sucede con los sistemas de comunicación y de significación (p. 9). Los signos están compuestos por signos icónicos y signos plásticos⁷⁷ y de las relaciones entre estos últimos es que devienen los modos de representación retórica en un signo visual. Cada uno de estos modos de representación da lugar a las figuras retóricas icónico-visuales.

El estudio sobre el humor gráfico político de Julio Fairlie realizado para *7 días del Perú y del mundo* consta de tres etapas. Primero la aplicación de los criterios formales de composición, plástica, símbolos cinéticos, elementos de la percepción, expresión lingüística, tratamiento temático y uso de la retórica. Cada uno de estos elementos se desglosa de la siguiente manera:

1. Composición:

- a. Montaje: Página entera, tira cómica, viñetas.
- b. Forma de lectura

2. Elementos plásticos

- a. Figuración: Líneas y formas, textura, color, otros elementos de figuración.
- b. Símbolos cinéticos: Caída, enfado, golpe/disparo, giro de cabeza, correr, inconsciencia, joyas/dinero, mareo, meditación, mirada, rubor, temblor, movimientos varios.
- c. Perspectivas ópticas: Sin representación espacial, con representación espacial (lineal, aérea)
- d. Encuadre: Primer plano, personaje, plano $\frac{3}{4}$, plano general.

⁷⁷ Esta distinción es muy importante para el humor gráfico político peruano -y, en cualquier caso, para toda forma de arte subvalorada por la comunidad académica-, debido a que los autores del texto precisan diferenciar un signo cuya función es comunicativa (lo icónico existe en cuanto simboliza otro objeto) de un signo cuya finalidad sea la provocación estética en un observador (el caso del arte). Otras especialidades limitan a los subgéneros del arte gráfico como géneros periodísticos o de opinión y no reconocen su valor plástico, sin embargo, una aproximación de este tipo -la de la retórica del signo plástico- aplicada al humor gráfico político legitima la consideración de este como arte.

3. Expresión lingüística: Cartelas, globos, letreros, rotulación, idiomas exóticos, onomatopeyas, palabras soeces, voz en off, otros soportes textuales.
4. Tratamiento temático: Directo, indirecto.
5. Temática desarrollada: Política, social, deportes, cultura, historia, ciencia, religión, espectáculo/entretenimiento, fechas significativas, salud/medicina, otros.
6. Recursos retóricos: Verbales, visuales.

En segundo lugar se contextualiza la pieza en el periodo histórico-político correspondiente, lo que ayuda a entender el tema representado por el humorista gráfico. Por último, se realiza el análisis propiamente dicho de la obra seleccionada, para identificar las características artísticas, expuestas en el primer capítulo, dentro del humor gráfico político de Julio Fairlie.

3.3.2 Características generales de *La página del flaco* de Julio Fairlie

Se procede a realizar una descripción general del trabajo de Fairlie en su obra semanal *La página del flaco*. Es importante señalar que para la siguiente reseña se toman en cuenta las obras que corresponden al periodo de estudio que tratan el tema político. De esta manera se identifican las características relacionadas a las propiedades artísticas del concepto de humor gráfico político.

- a. El artista desarrolla sus obras en una hoja completa -a la que se le denomina de aquí en adelante “página”-, descomponiendo la obra en escenas que presentan formatos específicos: tiras cómicas de dos a cuatro viñetas, viñetas sueltas con o sin marco de separación, ilustración de la página entera con micro escenas, retratos o personajes caricaturizados y fotomontaje. El uso de uno o varios de estos formatos es irregular, puesto que Fairlie dispone de ellos libremente en la cantidad y combinación que prefiera. Sin embargo, el artista induce a una dirección de lectura, a la manera occidental (de izquierda a derecha), mediante el uso de un título que, por lo general, parece colocado en el área superior izquierda.

- b. Por tratarse de la técnica del dibujo, la obra depende por completo de la línea y el punto, elementos fundamentales que sirven para la creación de contornos y texturas de todas las formas que se ven en la “página”, respectivamente. En cuanto al primer elemento, Fairlie utiliza mayormente líneas simples para su dibujo, pero recurre en ocasiones a las líneas compuestas (mixtas u onduladas) para realizar texturas. Todas las líneas usadas en las “páginas” son delgadas y no presentan multiplicidad de trazos para una misma línea, excepto en algunos marcos de viñetas. Por otro lado, es importante destacar que el artista realiza texturas de tipo grano, sin embargo, también se identifican texturas hechas técnicamente por la impresión de la publicación.
- c. En las piezas, el color no está presente, pero se alude a él mediante el uso de los grises que fue el recurso técnico dadas las limitaciones técnicas de las rotativas del período. Además, el artista emplea diversos elementos como la línea, la técnica de impresión y el material para conseguir los efectos plásticos deseados.
- d. La figuración de formas y personajes es esquemática, con el uso de pocas líneas es posible realizar todo un personaje, en algunas ocasiones desafiando el trabajo de la proporción anatómica y la concordancia entre volumen y espacio.
- e. Los fondos son trabajados de tres formas. En el caso de que la obra esté compuesta de viñetas con marco delimitador, puede tener o no fondo texturado. Sin embargo, si la “página” está realizada por viñetas sin dicho marco, no existe fondo, por lo que la perspectiva no puede identificarse en la pieza entera, sino debe ser analizada en cada una de las viñetas. Por último, si la ilustración se realiza en toda la hoja, el fondo depende del tipo de escena que se realiza, teniendo en cuenta la perspectiva óptica de la misma.
- f. Si bien el tema a estudiar en estas piezas de humor gráfico es el político, en las “páginas” de Fairlie se encuentran diversos tópicos a simple vista. Esto sucede debido a las dos vías en las que él desarrolla su verdadero tema central: modo directo y modo indirecto. En el primero, el artista plantea el tema político como principal fuente de humor y lo expresa en cada uno de los dibujos caricaturizados que realiza y, principalmente, el título -en caso de tenerlo- expresa un problema de la política peruana que afecta en ese momento a la sociedad. En el segundo caso, el humorista gráfico representa dos temas, siendo

uno de ellos el político -y el principal- y otro de cualquier tipo (deportes, entretenimiento, cultura, historia, etc.), el cual sirve para disfrazar el anterior.

3.3.3 Estudio formal de las obras seleccionadas

Son cinco las obras seleccionadas de Julio Fairlie, correspondientes al periodo de 1966 a 1970 de la publicación *7 días del Perú y del mundo*, que se someten al análisis formal con la finalidad de demostrar las características artísticas del humor gráfico político del artista:

- “El mundo del fútbol” en *7 días del Perú y del mundo* del diario *La Prensa*. 17 de julio de 1966, p. 35.
- “S/T” en *7 días del Perú y del mundo* del diario *La Prensa*. 23 de octubre de 1966, p. 30.
- “Proyecto de aniquilación agropecuaria” en *7 días del Perú y del mundo* del diario *La Prensa*. 04 de junio de 1967, p. 27.
- “El Faraón Ramscejas I” en *7 días del Perú y del mundo* del diario *La Prensa*. 01 de octubre de 1967, p. 28.
- “Hay golpes en la vida ¡Yo lo sé!” en *7 días del Perú y del mundo* del diario *La Prensa*. 06 de octubre de 1968, p. 9.

El método de análisis se inicia con la descripción detallada de los elementos formales mencionados en el ítem 3.3.1 (Componentes del análisis), además de la contextualización histórico-política e interpretación de la pieza en cuestión, para determinar las características plásticas del humor gráfico político de Julio Fairlie Silva y probar la artísticidad de la misma.

3.3.3.1 “El mundo del fútbol”

Esta pieza apareció el día 17 de julio de 1966 en la página 35 del suplemento 7 días del Perú y del mundo y es la sexta con la denominación *La página del flaco* (Figura 24).

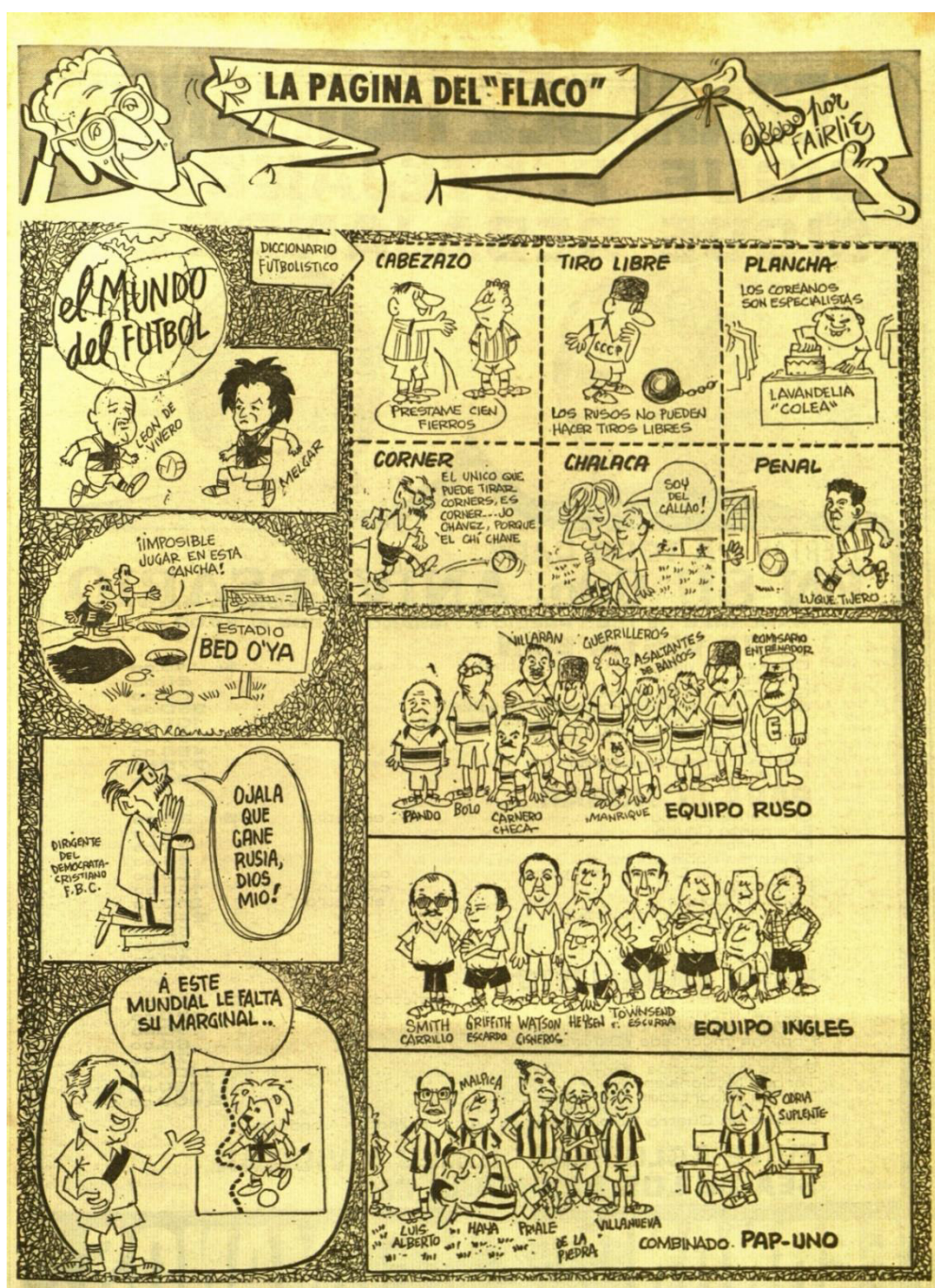


Figura 24. Julio Fairlie, "La página del flaco". 7 días del Perú y del mundo del diario *La Prensa*. 17 de julio de 1966. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

El encabezado de la página (*Figura 25*) es de formato apaisado y ocupada todo el ancho de la misma. En él se muestra la imagen del artista, Julio Fairlie, de físico muy delgado, recostado sobre el lado derecho de su cuerpo, con la cabeza hacia un extremo, los pies al lado opuesto y con el rostro frontal inclinado hacia la izquierda, mirando hacia el espectador. Todo el dibujo está realizado con líneas negras simples y de trazo delgado, excepto en algunas áreas, donde el grosor es mayor para evidenciar la tridimensionalidad de la figura. El artista no aplica ningún tipo de color, sin embargo, en el fondo del recuadro donde la imagen esta dibujada se utiliza un tramado de impresión de puntos muy pequeños, que simulan el color gris claro y contrasta con la falta de color del dibujo.



Figura 25. Julio Fairlie. Detalle del encabezado de "La página de flaco" perteneciente a la página "El mundo del fútbol". 7 días del Perú y del mundo del diario *La Prensa*. 17 de julio de 1966. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

El personaje de Fairlie tiene el brazo derecho doblado, de manera que la mano sirve de soporte donde el personaje apoya la cabeza. El rostro del artista es largo y delgado, presenta líneas de expresión en la frente y en el lado derecho de aquel, debido a que la sonrisa se extiende hacia dicha área. Las orejas y la nariz son dibujadas con un tamaño de mayor proporción y sobre ellas apoya unos lentes de marco grueso. Viste de camisa con cuello en forma de "v", pantalones largos sin bolsillos y se encuentra descalzo. Todo el lado derecho de la figura, incluidos los de bordes de esta vestimenta no están dibujados.

Dos cartelas acompañan la representación de Fairlie. En primer lugar, el título de la sección "LA PÁGINA DEL "FLACO"", que se encuentra escrito a modo de cartel apaisado y extendido por la mano izquierda del humorista y un cordel unido a su tobillo

izquierdo. La tipografía utilizada en este rótulo es del grupo Sin *Serif* o Paloseco⁷⁸ (Pepe, p. 5), en mayúscula y con un grosor mayor a las tipografías usadas en el resto de la página. En segundo lugar se encuentra el texto “por / FAIRLIE”, también a modo de cartel, que representa la firma –e identidad- del artista quien realiza la obra. La tipografía usada es del grupo Cursivas o *Script*, dentro del estilo Gestuales o Caligráficas, los cuales se ven como un trazo hecho a mano (Pepe, pp. 10-11), por lo que es probable que sea la misma caligrafía del artista. Una característica peculiar sobre este cartel es que se encuentra sostenido por los dedos del pie derecho del personaje, mientras que con los dedos del pie izquierdo coge un lápiz utilizado para hacer su firma.

Fairlie muestra una expresión de relajó en su rostro, como si el estar recostado y descalzo representaran una gran comodidad para él, a pesar de que la posición en la que está la parte inferior de su cuerpo le resulte dificultosa (su pierna izquierda permanece suspendida en el aire para poder realizar la firma y al mismo tiempo sostener el cartel con el título de la sección). La imagen del artista refleja una amigable invitación a ver y leer el contenido de su obra, casi como si la figura de Fairlie dé la bienvenida a los lectores a reír con sus dibujos.

La página presenta formato vertical y se divide en tres (03) áreas principales, tal como lo muestra la *Figura 26*. El área A. consta de tres (03) viñetas con marco delimitador y una (01) viñeta sin marco delimitador; el área B., una (01) tira cómica de seis viñetas; y, por último, el área C. se compone de una (01) tira cómica de tres viñetas. Además, el título de la página “el MUNDO / del FUTBOL” está escrito en una figura de forma circular posicionada sobre la viñeta superior del área A., de manera que invade su espacio delimitador. Las tres áreas descritas están dispuestas de manera armónica en donde las escenas individuales (el área A.) se hallan hacia la izquierda del lector una sobre otra, de forma vertical, y las dos tiras cómicas (área B. y C.) se encuentran también una encima de la otra hacia el lado derecho.

En la página que se analiza “El mundo del fútbol” está presente una flecha en la que se lee “diccionario...”, en la parte superior, que señala la dirección de la lectura de izquierda a derecha. Pero si el lector decide comenzar de arriba hacia abajo y de

⁷⁸ De acuerdo a la anatomía tipográfica, el *serif* es el pequeño remate horizontal que tiene una letra al final de cada asta, descendente o pierna. Este elemento es uno de los que generalmente se considera en la clasificación de los grupos tipográficos: Con Serif (Roman), Sin Serif (Paloseco), Cursivas (Script) y Decorativas (Graphic) (Pepe, pp. 3-5).

izquierda a derecha en segundo lugar, es irrelevante y la comprensión del tema no se ve afectada por esta decisión, ya que el título, resaltante a la vista del espectador, es el indicio dado por el artista para contextualizar la obra y propiciar su entendimiento.

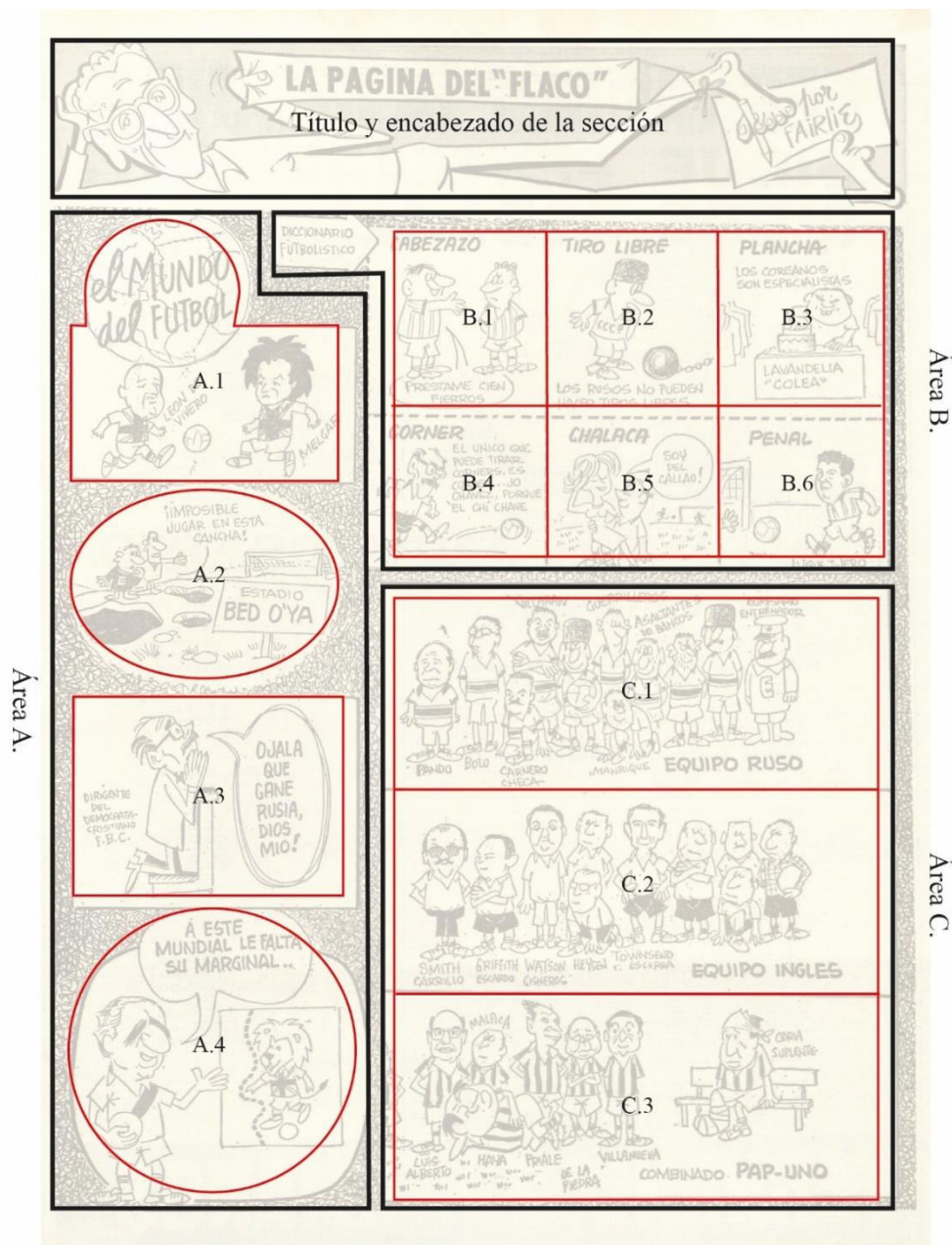


Figura 26. Esquema de la distribución de las áreas encontradas en la página "El mundo del fútbol".

El fondo de la página está realizado con un achurado de líneas mixtas que destaca cada una de las escenas en las viñetas. Todos los formatos, excepto uno ubicado en el área A. -el segundo desde arriba-, cuentan con perigrana, es decir, marco de

delimitación. En este caso, las líneas del fondo rodean dicha viñeta, encerrándola en una circunferencia que la delimita (*Figura 27*). Por otro lado, la tira cómica que constituye el área B. no presenta delimitación de línea continua, sino que utiliza la línea segmentada, tanto para el borde de la tira como para separar las viñetas.



Figura 27. Julio Fairlie, " El mundo del fútbol" (detalle de viñeta sin perigrama). 7 días del Perú y del mundo del diario La Prensa. 17 de julio de 1966. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

Cada una de las figuras representadas se conforma de un número muy limitado de líneas delgadas. En la obra se aprecian 43 figuras de rasgos antropomorfos, cada una de ellas con una proporción anatómica de tres cabezas, lo que representa un esquematismo considerable de la forma humana natural. Todos los personajes, excepto uno, son de género masculino y el 90% de ellos viste de camiseta, pantalones cortos, medias y zapatillas -conjunto que se identifica como uniforme deportivo-, el resto viste de traje o uniforme militar. El artista se aleja de la bidimensionalidad del dibujo al usar la tinta, en distintos tonos de grises, para señalar las particularidades de la vestimenta de los personajes y consigue dar la sensación de volumen, por ejemplo, en dos casos: los hoyos encontrados en el suelo (*Figura 27*) y para dar sombra a la pierna de uno de los personajes (*Figura 28*).



Figura 28. Detalle del uso de la tinta negra para dar la impresión de volumen mediante la aplicación de sombras en las piernas del personaje. Julio Fairlie, " El mundo del fútbol". 7 días del Perú y del mundo del diario La Prensa. 17 de julio de 1966. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

Fairlie también provee de otro uso a la línea para señalar los movimientos en caso los personajes los realicen, a esto se le llama líneas cinéticas. En la página “El mundo del fútbol” solo se aprecia uno de estos ejemplos, dentro de una de las tiras cómicas, cuando un personaje patea un balón y el artista indica la trayectoria que este desempeña de un lado a otro (*Figura 22*, área B).

La perspectiva óptica se identifica en cuatro viñetas, gracias al dibujo de una línea de horizonte y un arco de fútbol (*Figura 27*), con lo que el contexto es un campo del mismo deporte. Para el caso de todas las viñetas restantes no se distingue la perspectiva óptica, puesto que el fondo no tiene representaciones de ningún tipo. En concordancia con esta característica, a pesar de que en la mayoría de las ocasiones no se aprecie un fondo de escena, se distingue el plano general como el encuadre empleado por el artista en cada una de ellas.

La carga lingüística en la página es bastante baja, a pesar de tener 13 escenas y más de 40 personajes, el artista sólo emplea cinco propuestas de diálogo: cuatro de ellas mantienen la tradicional forma del globo -la tercera y cuarta viñetas del área A., y la primera y quinta viñetas del área B.-; la última utiliza una “locución que prescinde de línea delimitadora o perigrama” (Gasca y Gubern, 2011, p. 281), sin embargo, se entiende que es una frase dialógica porque una línea de dirección es señalada por el artista para determinar a quién pertenece la expresión -segunda viñeta del área A.- (*Figura 26*).

Además, Fairlie proporciona dos tipos de cartelas que se diferencian por el formato de rotulación. La primera es una tipografía Sin *Serif*, en mayúsculas, con un trazo grueso y tamaño grande, lo cual hace que resalte a comparación de otras y se denote su jerarquía; el uso de estos es para titular las escenas e identificar o agrupar personajes bajo una denominación (*Figura 29a*). El segundo tipo también utiliza la tipografía Sin *Serif* en mayúsculas, pero el trazo es delgado y el tamaño pequeño, se usa para identificar personajes o representar una voz en *off*⁷⁹; en el caso de identificar lugares, estas cartelas tienen perigrama -línea delimitadora (Gasca y Gubern, 2011, p. 280)- o se encuentran dentro de las escenas representados como señalética (*Figura 29b*).

⁷⁹ En el humor gráfico, caricatura y otros subgéneros similares del arte gráfico, la voz en *off* representa la locución escrita en letras de personajes que no se encuentran dibujados en la viñeta donde este texto aparece. En la mayoría de las ocasiones se trata de un narrador o del mismo artista.

a.



b.

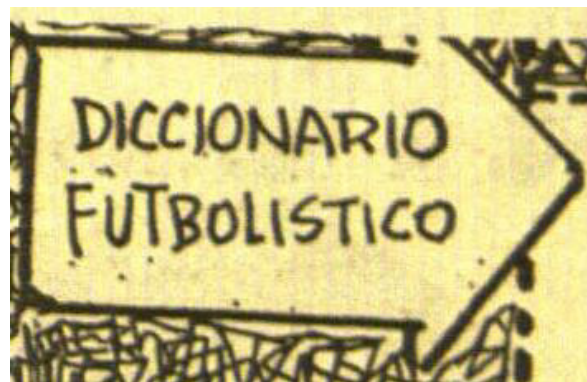


Figura 29. Detalles de las cartelas. (29a) Usa de título (“TIRO LIBRE”) y de voz en off (“LOS RUSOS NO PUEDEN / HACER TIROS LIBRES”). (29b) Uso de cartela tipo señalética (“DICCIONARIO / FUTBOLÍSTICO”) para indicar un conjunto de escenas. Julio Fairlie, " El mundo del fútbol". 7 días del Perú y del mundo del diario *La Prensa*. 17 de julio de 1966. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

De otro lado, considerando que los formatos de tiras cómicas incluyen un conjunto determinado de viñetas, es importante destacar que la libertad de lectura no afecta la comprensión de las mismas, puesto que, si bien la tira cómica se caracteriza por su secuencialidad (McCloud, 1994, p. 9), esta puede presentarse de distintas maneras. Las viñetas de las tiras e historietas, generalmente llevan *gutters* o el espacio en el que “la imaginación humana toma dos imágenes separadas y las transforma en una sola idea”⁸⁰ (McCloud, p. 66). En otras palabras, el *gutter* es el lugar vacío que se encuentra entre cada una de las viñetas de una tira cómica para señalar un espacio y un tiempo determinado, mismo lugar que no se encuentran en ninguna de las dos tiras representadas por Fairlie en “El mundo del fútbol”. Esto no significa que la ilusión de espacio-tiempo entre cada una de las viñetas no es simulada por el artista, puesto que esa experiencia sucede en la mente del observador⁸¹, sino que las líneas delimitadoras van a cumplir con esa función (*Figura 22*, tiras cómicas de área B. y área C.).

⁸⁰ Traducción de la autora de la tesis del texto original: “... human imagination takes two separate images and transforms them into a single idea”.

⁸¹ Este fenómeno sucede gracias a algo que McCloud llama *closure* -cierre o conclusión- u “... observar las partes y percibir el todo...” (McCloud, 1994, p. 63)

Para el caso de las dos tiras, el artista hace una separación de intervalos con líneas (rayadas para un caso y simple recta para el otro) y plantea una secuencialidad de “aspecto a aspecto”, en la que “pasa por alto el tiempo y establece una mirada distraída en diferentes aspectos de lugar, idea o estado de ánimo”⁸² (McCloud, p. 72). En la tira de tres viñetas -correspondiente al área C.-, esto se identifica gracias a la uniformidad de las representaciones (todos los personajes están parados, recostados o de cuclillas, posicionados el uno al lado del otro, llevando la misma vestimenta deportiva) que se repite en cada viñeta. Es decir, se muestran diferentes ejemplos de la misma idea: la foto deportiva. En la tira de seis viñetas -área B.-, y con la ayuda de la cartela “Diccionario / futbolístico”, el artista también expresa diferentes aspectos de una misma idea: establecer significados del lenguaje -oficial y coloquial- usado en el fútbol.

El tratamiento temático registrado en esta pieza es el de tipo indirecto, puesto que se identifican dos niveles de contenidos. El aspecto más evidente es el deportivo, específicamente el fútbol, que va señalado no solo por el título de la página sino también por las referencias de la vestimenta, el lenguaje, el lugar y el tiempo. Así, la ropa que visten los personajes son uniformes de equipos, las jergas y actitudes son propias del fútbol (“corner”, “chalaca”, “penal”), el artista dibuja arcos, balones y canchas de este deporte e incluso se identifica la temporada del mundial de Inglaterra 66, debido a la inclusión de la mascota y camiseta oficial de ese país. Sin embargo, el tema principal, el político, es develado con una segunda lectura. Para este cometido, esta parte del análisis se centra en la cuarta viñeta del área A. y la tira de tres viñetas que corresponde al área B. (*Figura 26*).

Para iniciar, la viñeta con perigrama que se analiza es la que se ubica en la parte inferior izquierda de la página (*Figura 30a*). En aquella se aprecia un personaje: un hombre de pie, en posición de $\frac{3}{4}$, viste un uniforme deportivo, sostiene un balón con su mano derecha y con la otra hace referencia a la imagen de un segundo personaje con cuerpo humano, también vestido de uniforme deportivo y cabeza de un león. El primer personaje presenta un rostro que carece de ojos, cejas negras muy pobladas, nariz y barbilla prominente y cabello blanco. A su lado, un globo encierra el texto “A ESTE / MUNDIAL LE FALTA / SU MARGINAL...”, escrito en una tipografía del grupo Sin

⁸² Traducción de la autora de la tesis del texto original: “aspect-to-aspect bypasses *time* for the most part and sets a *wandering eye* on different *aspects* of a place, idea or mood”.

Serif en mayúsculas. El segundo personaje está en posición de patear un balón, no tiene participación en el diálogo y presenta una línea segmentada que contorna su lado derecho. Por último, las vestimentas de ambos personajes pertenecen a la Federación Peruana de Fútbol y la *Football Association* de Inglaterra, respectivamente. Con estas características se identifica al presidente de ese periodo, Fernando Belaunde Terry (*Figura 30b*) y a la mascota del mundial Inglaterra 1966, World Cup Willie, el león futbolista.

Willie no solo es la mascota de la Copa Mundial de Fútbol de 1966, sino es la primera mascota que se diseña de manera especial para este tipo de competencias, tradición que continúa hasta el día de hoy. Por esta razón, la figura de la mascota es también una novedad en el mercadeo asociado a los deportes y su imagen se plasma en todo tipo de productos, incluidos los posters. Y en este formato es que Julio Fairlie decide representar a la mascota, pero es en realidad el presidente Belaunde el que hace uso de ese afiche para otro propósito: mostrar las características de la obra pública emblemática durante su gestión: la Gran Marginal de la Selva, representada con la línea segmentada mencionada previamente.

a.



b.



Figura 30. (30a) Detalle de viñeta de contenido político: el presidente Belaunde Terry vestido con el uniforme de la selección peruana de fútbol. Julio Fairlie, "El mundo del fútbol". *7 días del Perú y del mundo* del diario *La Prensa*. 17 de julio de 1966. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú. (30b) Foto del presidente Fernando Belaunde Terry exponiendo el plan vial de carreteras de su primer gobierno. Fuente: <http://elcomercio.pe/blog/huellasdigitales/2012/10/fernando-belaunde-terry>

De esta manera, Fairlie da espacio para que Belaunde lo aproveche para hablar sobre esta obra, sin que su intervención tenga relación con el tema tratado, actitud tomada por el jefe de estado en numerosas ocasiones. Fairlie decide usar esa conducta del presidente para burlarse de su aleatoriedad y de su insistencia en hablar de la construcción de la carretera, acción a la que el artista recurre en numerosas ocasiones durante su labor en *7 días del Perú y del mundo*. Esta actitud es común entre los humoristas gráficos debido a que la carga humorística cae en un personaje en una situación reiterada y la repetición crea un sentido de identificación por parte del público. Sobre este mismo tema, Omar Zevallos comenta una anécdota similar en una entrevista:

en un momento a una directora de educación la puse sentada en la luna de Paita. Nunca más la volví a bajar de ahí, cada vez que la dibujaba, lo hacía sentada en la luna de Paita, porque decía cosas incoherentes, estaba fuera de foco. Era tal la empatía con los lectores que cada vez que me encontraba con gente me decían “¡Oye, la luna de Paita!” y la identifiqué. Después había un periodista, gordo, periodista radial, que era un sobón, de esos que le das plata y te soba todo el día, él le sobaba al alcalde en Arequipa. Yo dibujé un gordo en el piso en el piso haciendo reverencia, nunca le puse cara, siempre lo dibujé así y le puse “El gordo ayayero”, nunca puse su nombre tampoco. Ese señor luego fue congresista y todo el mundo le decía “El gordo ayayero”. Nunca lo identifiqué, nunca dije “Ese es tal persona”, pero la gente inmediatamente sabía que él era y desde ahí se quedó con el apodo. Ese tipo de recursos en el humor funciona y probablemente Fairlie lo hacía con lo de la marginal de la Selva (Entrevista personal, ver ANEXO 1).

La carga política no recae en la decisión del presidente por llevar a cabo o no la obra pública, la cual constituyó una mega construcción que abrió la región Selva hacia el país, además de generar empleo y que, por otro lado, demandó una gran inversión estatal. La burla hacia el personaje de Belaunde recae en su posición de exponer las virtudes de la obra, fuera de lugar, dentro de la página dibujada por Fairlie. Las virtudes y/o defectos de la carretera no son lo que está en el juego humorístico, sino una actitud del personaje de Fernando Belaunde hacia esta.

En el caso de la tira cómica de tres viñetas, tal como se describe párrafos antes, se representan tres agrupaciones de varones vestidos todos con el mismo uniforme deportivo, a la manera de la típica foto que se toman a los equipos de fútbol antes de comenzar un partido. De arriba hacia abajo se lee en las cartelas “EQUIPO RUSO”, “EQUIPO INGLÉS” y “PAP-UNO”. De igual manera se establece la secuencia de tipo “aspecto a aspecto”, porque prevalece la idea de la foto de equipo con tres ejemplos (*Figura 31*).

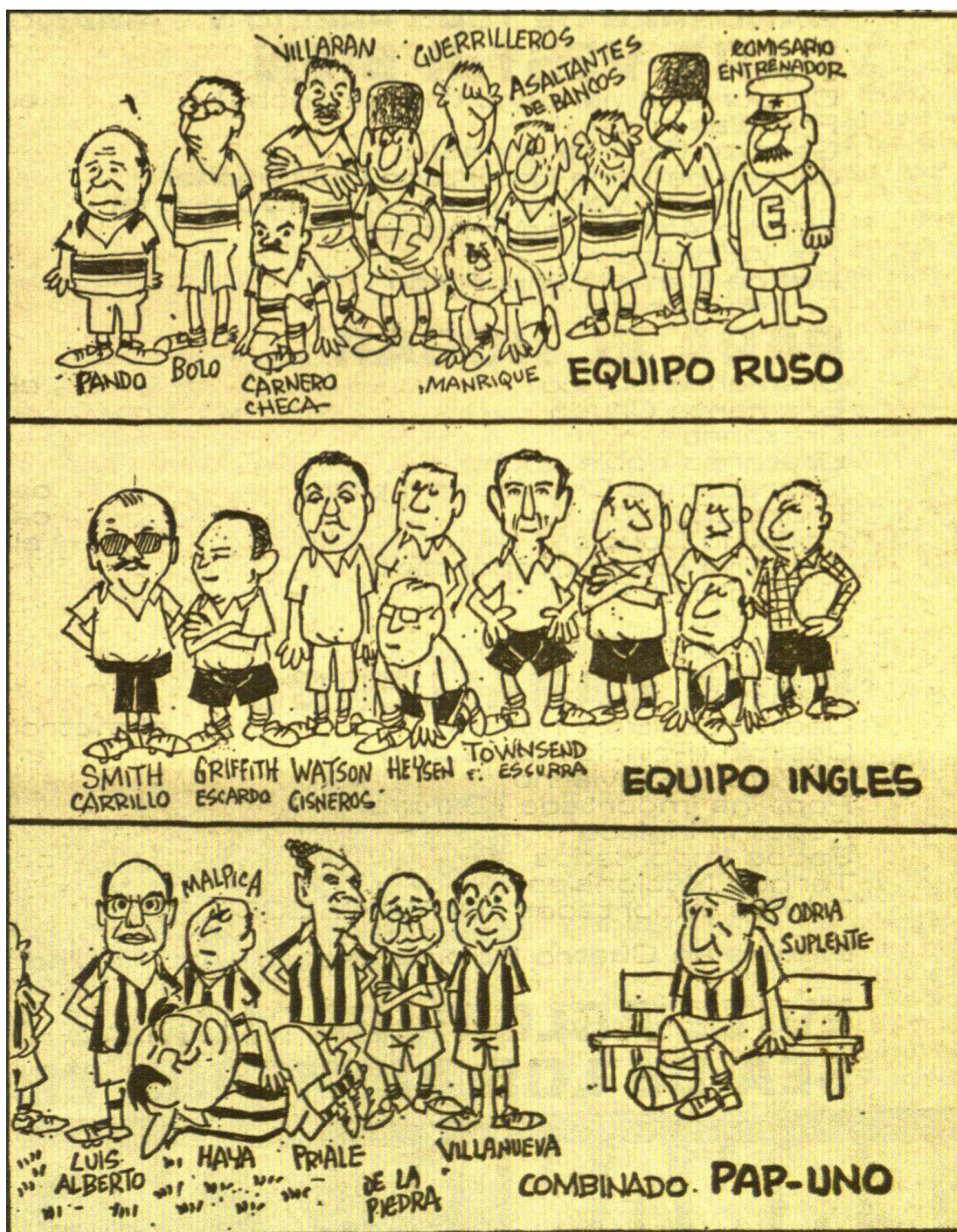


Figura 31. Detalle de viñeta de contenido político: políticos peruanos agrupados por inclinación y/o alianza política. Julio Fairlie, "El mundo del fútbol". 7 días del Perú y del mundo del diario La Prensa. 17 de julio de 1966. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

El tema político se muestra gracias a que el artista proporciona las herramientas para la identificación de la mayoría de los personajes, al colocar uno o los dos apellidos de aquellos quienes han sido dibujados en un retrato caricaturizado. Así, el "EQUIPO

RUSO” está constituido -de izquierda a derecha- por César Pando Egúsquiza, Salomón Bolo Hidalgo, Genaro Carnero Checa, dirigentes del Frente de Liberación Nacional para las elecciones de 1962, y dos personajes de apellidos Villarán y Manrique respectivamente, de quienes no se encuentra mayor información, pero posiblemente el primero corresponda a Jorge Villarán (fundador del Partido Obrero Marxista Revolucionario junto a Ricardo Napurí) o Manuel Villarán Rivera (Ministro de Gobierno de Belaunde). El “EQUIPO INGLÉS” está constituido por Carlos Smith Carrillo, Frank Griffiths Escardó, Eduardo Watson Cisneros, Luis Heysen Inchaustegui y Andrés Townsend Ezcurra. Por último, el “PAP-UNO” está conformado por Luis Alberto Sánchez, Víctor Raúl Haya de la Torre, un personaje “Malpica”, que debe corresponder a Carlos Malpica, Ramiro Prialé Prialé, Julio de la Piedra, Armando Villanueva y Manuel Odría.

El criterio del artista para conformar estos “equipos de fútbol” es en primer lugar, político, que es más claro tanto para el “EQUIPO RUSO” como el “PAP-UNO”. Para el caso del primer “equipo”, Fairlie dibuja a personajes asociados a la izquierda revolucionaria, al movimiento de guerrillas, así como criminales comunes (los rótulos “GUERRILLEROS” y “ASALTANTES DE BANCOS” se aprecian sobre las cabezas de algunos integrantes) e incluye a un militar vestido con el uniforme ruso y dos integrantes del “equipo” con papajas en la cabeza, en alusión a las influencias comunistas de la izquierda peruana. Para el caso del “PAP-UNO”, es mucho más sencillo identificar la alianza del Apra con el partido de Odría, puesto que se trata de la colaboración política que interviene más en la política peruana durante la administración de Fernando Belaunde (1963-1968). De hecho, todos los integrantes del “equipo” en mención son apristas u odríistas, participantes activos del gobierno.

Sin embargo, existe un segundo criterio, considerando que los cinco personajes reconocidos pertenecen a diferentes bancadas: dos pradistas (Smith Carrillo y Watson), un acciopopulista (Griffiths) y dos apristas (Heysen y Townsend). Tal parece que el peso humorístico de este “equipo” cae en el hecho de que todos los políticos dibujados fueron agrupados por Fairlie considerando que uno de sus apellidos es extranjero. El artista asume que todos los apellidos son anglosajones, aunque Heysen es apellido alemán, y los reúne en el “EQUIPO INGLÉS”.

El propósito del artista es identificar no solo las alianzas políticas como la representada con el equipo de la colisión, sino además, señalar el movimiento de izquierda como negativo al relacionarlo con la tendencia rusa extremista, la delincuencia y los focos guerrilleros, todos en una misma organización.

Por otro lado, en la página “El mundo del fútbol” el humorista gráfico recurre a figuras retóricas lingüísticas e icónico plásticas. En el caso de las primeras, estas dependen de la interrelación con la imagen para tener sentido pleno en la lectura de la obra. En la tira cómica de seis viñetas se registran dos casos de metonimia y dos de metalepsis. La metonimia se expresa como un “[t]ropo que consiste en designar algo con el nombre de otra cosa tomando el efecto por la causa o viceversa, el autor por sus obras, el signo por la cosa significada, etc.”⁸³, y sucede cuando al explicar los términos “CABEZAZO” y “CHALACA”, el artista decide dibujar representaciones de otras definiciones de estas jergas, ajenas al contexto futbolístico (*Figura 32a*). La metalepsis, en relación con la anterior figura, es la “[d]esignación del antecedente con el nombre del consecuente, o al contrario, con lo que se traslada a veces el sentido, no de una sola palabra, como por la metonimia, sino de toda una oración, como en *acuérdate de lo que me ofreciste, por cúmplole*”⁸⁴. Esta figura aparece cuando la representación visual de los términos “TIRO LIBRE” y “PLANCHA” no solo son referidos a otro significado, sino que, en realidad, el artista utiliza la segunda acepción como una frase, dándola por entendida de forma tácita (*Figura 32b*).

⁸³ Real Academia Española. (2014). Metonimia. En *Diccionario de la lengua española* (24a ed.). Consultado en <http://dle.rae.es/?id=P7kP7xl>

⁸⁴ Real Academia Española. (2014). Metalepsis. En *Diccionario de la lengua española* (24a ed.). Consultado en <http://dle.rae.es/?id=P5D6JAp>

a.



b.



Figura 32. (32a) Uso de la figura retórica icono lingüística de la metonimia. (32b) Uso de la figura retórica icono lingüística de la metalepsis. Julio Fairlie, " El mundo del fútbol". 7 días del Perú y del mundo del diario *La Prensa*. 17 de julio de 1966. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

Las figuras retóricas icónicas están presentes en todos los rostros caricaturizados de los personajes mencionados en cada una de las viñetas. Se toma de ejemplo la viñeta con perigrama ubicada en el área inferior izquierda para realizar esta explicación. El artista representa la figura de manera que se pueda reconocer el cuerpo y el rostro. En este último, por la posición de $\frac{3}{4}$ en la que se encuentra el personaje, se puede reconocer una oreja, nariz y mentón prominente y dos cejas negras pobladas; los ojos no están dibujados. A este tipo de figuras retóricas icónicas se le conoce como “figura de supresión de coordinación” (Groupe μ , 2010, p. 268), que se expresa al suprimir un elemento contenido en y dependiente de otro (coordinado), resultando en una desviación de la realidad.

Para explicar el proceso retórico es necesario definir los tres elementos del signo en cuestión: el personaje futbolístico de Fernando Belaunde Terry (*Figura 33*). El significante es el retrato caricaturizado producido por Julio Fairlie, el referente es Fernando Belaunde y el tipo, o tipos en este caso, son todos los elementos que permiten reconocer el referente en el significante: el uniforme de la selección peruana de fútbol (para identificar su género y nacionalidad), todas las características físicas, en especial

las cejas pobladas y el pelo blanco, y el texto que lo identifica como gestor de una obra pública de su mandato presidencial (la carretera marginal de la selva), etc. La figura retórica se produce en el tercer elemento del signo: el tipo.

La “figura de supresión de coordinación” se presenta cuando los ojos son suprimidos y, de hecho, el papel de las cejas pobladas reemplaza el lugar de los ojos. En la realidad de los sentidos, es difícil considerar como normal un rostro sin ojos, por esta razón se considera una desviación del contexto de /rostro/ como conjunto de /ojos/, /cejas/, /boca/, /nariz/, /orejas/, etc. Sin embargo, a pesar de esta supresión de uno de los elementos, la cara se reconoce y es posible asociarla con facilidad a un referente. De hecho, esta figura es la que propicia esa asociación.

Además, el gran tamaño de las cejas, la nariz y el mentón, en proporción al rostro, es lo que se conoce como “retórica de las transformaciones geométricas” (Groupe μ , 2010, p. 278), muy común en las caricaturas de personajes, donde la desviación se establece en el significante cuando se aumenta el tamaño de una característica del referente.



Figura 33. Detalle del rostro del personaje de Belaunde, donde se presenta la figura retórica icónica de supresión de coordinación, al eliminar los ojos del rostro y reemplazar su espacio correspondiente con las cejas. Julio Fairlie, "El mundo del fútbol". *7 días del Perú y del mundo* del diario *La Prensa*. 17 de julio de 1966. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

En “El mundo del fútbol”, Julio Fairlie desarrolla un humor gráfico político que devela ideas más allá de la pura representación de la realidad. El artista parte de sucesos históricos de la política peruana ocurridos durante la década de 1960 –llámese las alianzas entre el partido aprista y Odríista o las obras públicas del presidente Fernando Belaunde- y extrae los detalles principales para plasmarlos en su obra. Las características del humor gráfico, que lo hacen no realista y no naturalista le permiten al artista extraer dichos aspectos para recrearlos en una visión particular de una situación política y, a través de ella, la convierte en una visión social de ese problema.

Por ejemplo, al realizar el dibujo del equipo de fútbol PAP-UNO, Fairlie evidencia no solo la alianza entre ambos partidos políticos, sino también refleja la visión de la política como un deporte en el que los jugadores de un equipo deben representar a una nación y ganar un partido. Nótese aquí las comparaciones existentes: la clasificación al mundial de fútbol con la etapa de campaña electoral; los jugadores que representan una ciudad o país con los senadores y diputados de cada región; una cantidad determinada de años para clasificar al mundial con la cantidad determinada de años de mandato de los congresistas, etc. Este tipo de tratamiento del tema propicia en el observador la comprensión del tema tratado indirectamente.

En cuanto a su tratamiento formal, Fairlie hace uso de la simplificación de las formas en cada uno de los personajes gracias a los retratos caricaturizados. Los rasgos elementales de cada uno de los políticos han sido representados gracias a la capacidad de resumen del artista y son los suficientes para garantizar la identificación fisionómica de cada uno de ellos por parte del público (*Figura 34a, b y c*).

En relación con esa propiedad, el caso de la transformación de la imagen también es empleado por Julio Fairlie, tomando en cuenta que lo importante para el artista es retratar la esencia de la persona. Así es que Fairlie decide, por ejemplo, resaltar los elementos del rostro de Belaunde, Odría y Haya de la Torre, las cejas del primero y las narices y mentones de los tres, los cuales son rasgos característicos físicos particulares de ellos (*Figura 34d*). El sentido de equivalencia mencionado por Gombrich, está presente en estos retratos, debido a que, a través de esta nueva formulación icónico-plástica, el artista crea personajes nuevos que no son los mismos que las personas retratadas en la vida real, sino interpretaciones artísticas de ellas.

a.



b.



c.



d.



Figura 34. (34a, b y c) Detalle de las representaciones de Fernando Belaunde, Manuel Odría y Víctor Haya de la Torre. Julio Fairlie, " El mundo del fútbol". *7 días del Perú y del mundo* del diario *La Prensa*. 17 de julio de 1966. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú. (34d) Fotografía de los tres candidatos a las elecciones de 1962-1963 para la presidencia del Perú. Fuente: <http://rpp.pe/peru/historia/las-ultimas-elecciones-que-fueron-tan-renidas-como-esta-terminaron-mal-noticia-969865>

Mediante la simplificación de las formas y la transformación de la imagen, el artista logra utilizar recursos retóricos para propiciar la intencionalidad del humor gráfico político: lo que Kris llama "impulsos hostiles" (Gombrich, 2003, p. 190), y aquí Fairlie

considera “humor”. Esto sucede cuando, por ejemplo, él toma como “víctima”⁸⁵ a Belaunde porque pretende introducir el tema de la construcción de la marginal de la Selva en otro, a primera vista, ajeno al tema político, ridiculizándolo y al mismo tiempo estableciendo una situación humorística duradera para el observador de la obra. La comprensión retórica sucede en el observador que entiende, no que Belaunde quiere construir una carretera en Inglaterra para el mundial de 1966, sino que insiste en hablar de la construcción de la misma en todo tipo de contextos.

Por último, el humorista gráfico trasciende en retratar la psicología de los personajes creados mediante una propuesta de desenmascaramiento y revelación de sus caracteres. Un interesante ejemplo es la lectura que se da al dibujo de Haya de la Torre recostado cuando todos sus compañeros –excepto Odría que se encuentra sentado en una banca, a la manera de suplente- están de pie. Esta representación de Haya es constante en la obra de Fairlie durante la década, el fundador del Apra se representa recostado a veces incluso lleva una almohada o está sobre una manta, con un semblante calmado y en ocasiones muy sonriente. El artista dibuja al dirigente aprista en un estado de comodidad, sin importar la situación en la que se encuentre.

La pieza “El mundo del fútbol” presenta el tratamiento temático indirecto característico de muchas de las obras de Julio Fairlie en *7 días del Perú y del mundo*. A continuación se hace referencia a las páginas que mantienen este mismo procedimiento para presentar el tema:

- “El circo”, 31 de julio de 1966
- “Campeonato de billar a 3 bandas”, 11 de setiembre de 1966
- “La primavera y lo carros alegóricos”, 2 de octubre de 1966
- “La página del bati-flaco” (Sin título), 9 de octubre de 1966 (*Figura 35*)
- “Cuidado con el sarampión”, 16 de julio de 1967

⁸⁵ Gombrich utiliza el término de “víctima” cuando se refiere a los personajes retratados en las imágenes caricaturizadas o satíricas utilizadas en su texto “Magia, mito y metáfora” (*Los usos de las imágenes*, 2003). Son víctimas no en el sentido mágico religioso de la Prehistoria, en el que los cazadores pintaban animales heridos creyendo que si así lo hacían la cacería sería exitosa; sino que los retratados son víctimas porque con estas imágenes “la intención seguía siendo con todo dañar su *persona*, su posición en esa red de convenciones culturales... la suma de todos los valores y creencias compartidos que aseguran la posición de una persona... (Gombrich, 2003, p.193).

- “Llegó el circo D-C”, 13 de agosto de 1967
- “La Basílica”, 20 de agosto de 1967
- “Mes de agosto mes de cometas”, 27 de agosto de 1967 (*Figura 36*)
- “Casos y cascos”, 19 de noviembre de 1967
- “Tuyo es mi corazón”, 10 de diciembre de 1967
- “El Papá Noel de este año está tan flaco como yo”, 24 de diciembre de 1967
- “Comenzó la Olimpiada”, 13 de octubre de 1968
- “Las primeras letras”, 6 de abril de 1969 (*Figura 37*)

En todos los ejemplos mencionados, Fairlie repite la fórmula de tratar el tema político de manera indirecta, encubriéndolo en algún otro tema contemporáneo al periodo de la publicación de la página. En este caso, las viñetas o tiras cómicas realizadas por el artista son trabajadas mediante este método al ciento por ciento y, si se cuenta la pieza analizada, este tipo de tratamiento temático aparece 14 veces durante el periodo de estudio. Es decir que se usa en el 25% del total de piezas (56).



Lima, Domingo 27 de Agosto de 1967

19

Figura 36. Julio Fairlie, "Mes de agosto mes de cometas", . 7 días del Perú y del mundo del diario La Prensa. 27 de agosto de 1967. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

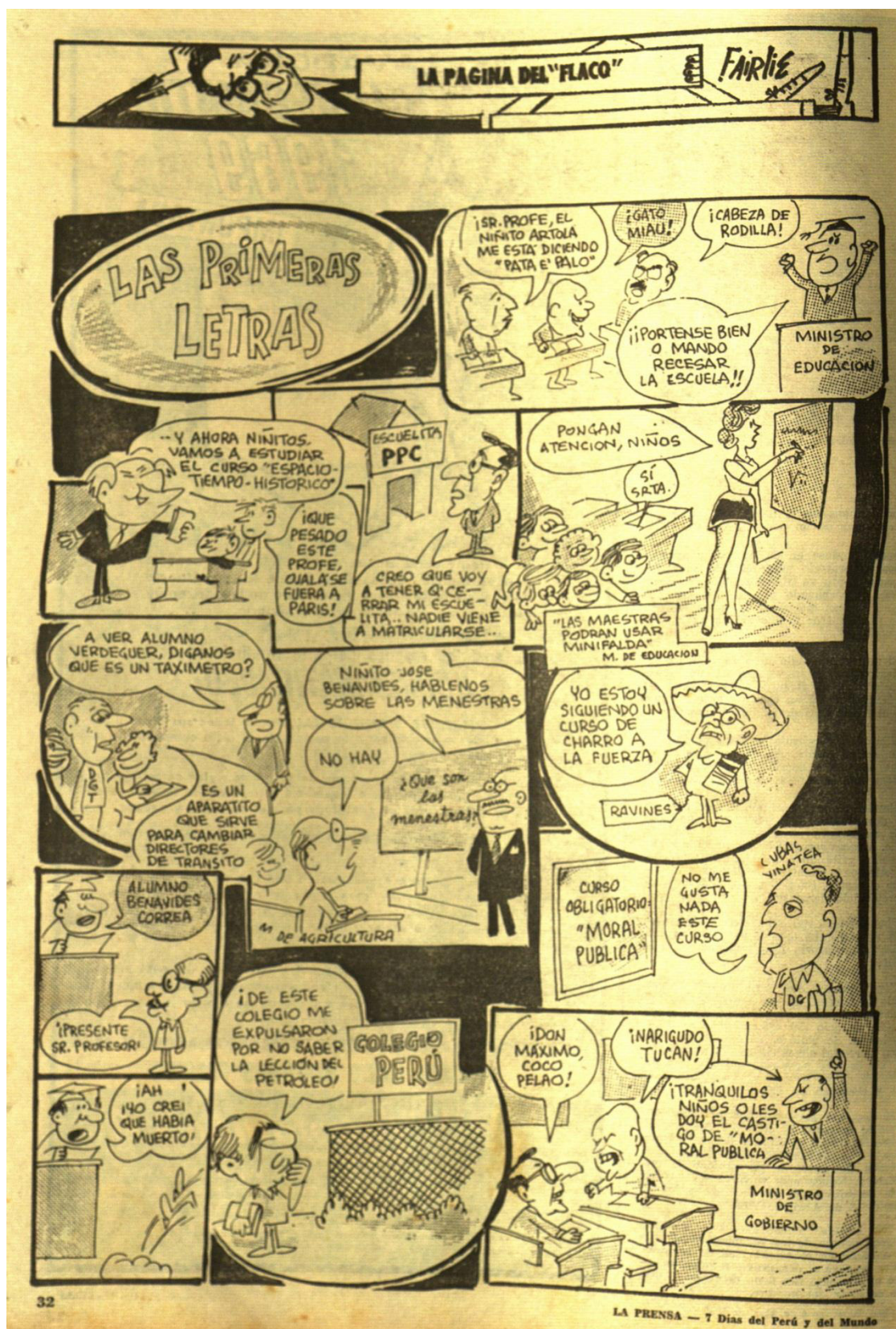


Figura 37. Julio Fairlie, "Las primeras letras". 7 días del Perú y del mundo del diario La Prensa. 6 de abril de 1969. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

3.3.3.2 “S/T”

La siguiente pieza se muestra en el suplemento *7 días del Perú y del mundo* el día domingo 23 de octubre de 1966 (*Figura 39*), con el encabezado de “La página del flaco” y sin presentar título, por lo que se le denomina “S/T” (“Sin título”) para identificarla. Esta página también es de formato vertical y presenta 25 escenas aisladas a modo de viñetas sin perigrama, dispersas en todo el espacio de la hoja de modo libre. Todas las escenas están delimitadas por un marco cuadrangular de líneas simples.

El encabezado de la obra continúa con el formato apaisado, pero ahora se encuentra delimitado por un perigrama de líneas simples y forma cuadrangular (*Figura 38*). A causa de esto, el alto del recuadro –y el ancho del físico del personaje– disminuye. El dibujo es realizado con líneas simples de trazo delgado y la tinta negra es empleada para destacar solo el saco, el cabello, las pupilas y el marco de los lentes del personaje. El fondo detrás de este es blanco.



Figura 38. Julio Fairlie, detalle del encabezado de la página "Sin título". *7 días del Perú y del mundo* del diario *La Prensa*. 23 de octubre de 1966. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

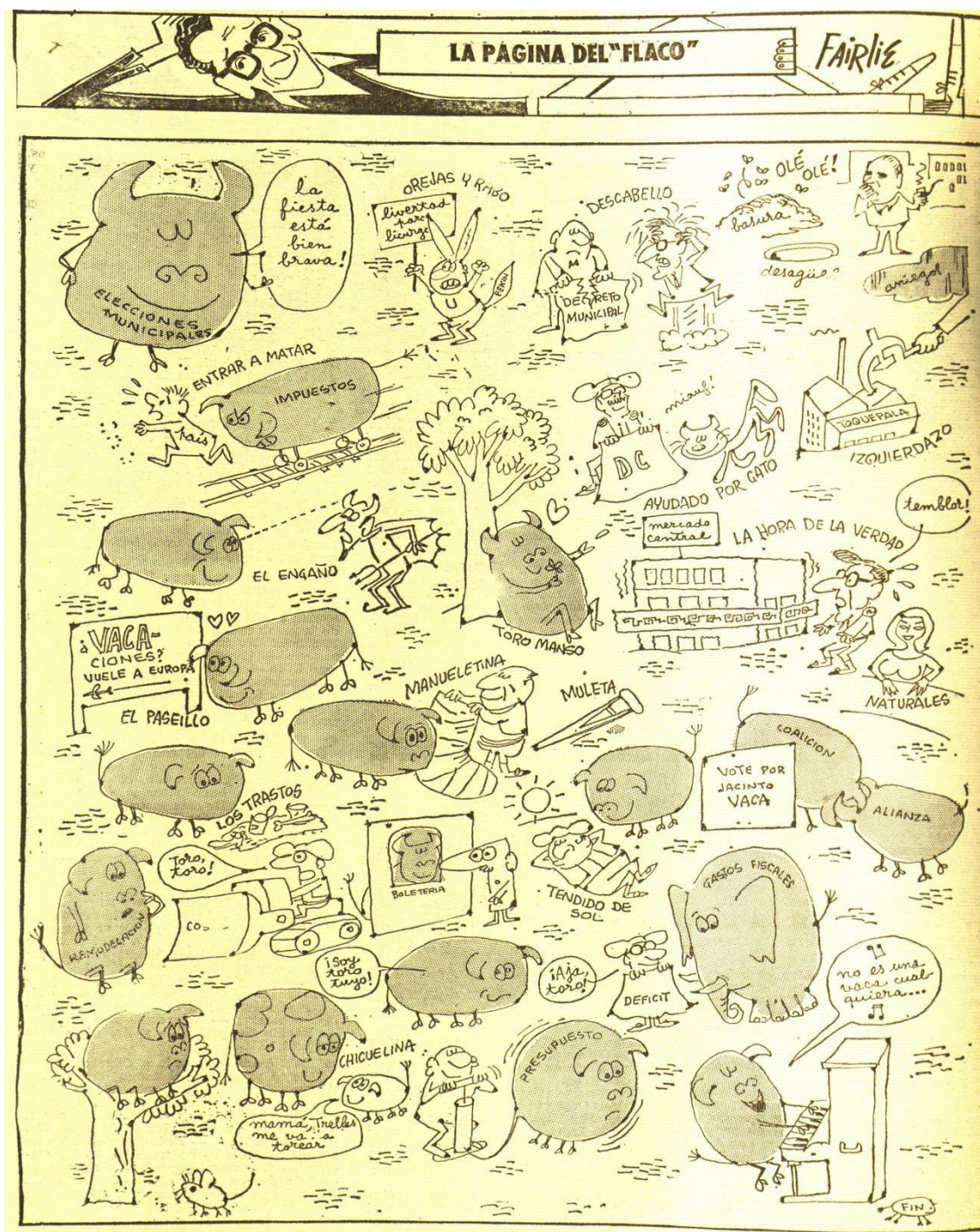


Figura 39. Julio Fairlie, "Sin título". 7 días del Perú y del mundo del diario *La Prensa*. 23 de octubre de 1966. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

La figura de Fairlie es representada en la misma posición que en la obra anterior, recostado sobre el lado derecho de su cuerpo, con la cabeza hacia un extremo, los pies hacia el lado opuesto, el rostro inclinado hacia la izquierda y con el brazo de apoyo para

recostar la cabeza. Sin embargo, algunos detalles han sido modificados. En primer lugar, el brazo izquierdo del artista ahora está estirado del todo, para así sujetar el cartel que lleva el título de la sección “LA PÁGINA DEL “FLACO”, cuya tipografía es del estilo *Sin Serif*. La pierna izquierda se encuentra ligeramente recogida (a modo que el fémur y la tibia crean un ángulo de 100°) y se posiciona detrás de la pierna derecha, la cual está estirada. El rostro lleva una sonrisa de lado a lado que evidencian algunas líneas de expresión alrededor de la boca, mientras que otras aparecen en la frente. Las orejas mantienen una proporción grande, sin embargo, el tamaño de la nariz disminuye, aunque todavía se identifica como un rasgo característico del físico del artista, susceptible a ser exagerado para fines del retrato caricaturizado.

La vestimenta del personaje es una camisa de cuello “v” de color negro, pantalones largos, medias y zapatos modelo Oxford con cordones. La cartela del título es un cartel de formato cuadrangular y sujetado por una sola mano. Por otro lado, el cartel de la firma desaparece y en su lugar solo se muestra la firma “FAIRLIE”, que conserva la tipografía del grupo *Cursivas* o *Script*, dentro del estilo *Gestuales* o *Caligráficas*.

El inicio de la lectura se puede realizar desde cualquier ángulo de la pieza, debido a que la composición de las escenas es libre y no existe una secuencia de temporalidad-espacialidad única entre ellas. Sin embargo, aunque no presenta un título como en la obra anterior, el artista insinúa el inicio de la lectura mediante de la colocación de un personaje zoomorfo -identificado como un toro- de mayor dimensión que los demás en el ángulo superior izquierdo que dice "la fiesta está bien brava" en alusión al tema que se desarrolla en la misma. Fairlie tampoco hace uso de los *gutters* (McCloud, p. 66) en esta obra, sin embargo, se considera al espacio vacío entre -o alrededor de- cada una de las viñetas sin perigrama como el lugar donde el espacio-tiempo transcurre. Así, la secuencialidad planteada por el humorista gráfico es la de “aspecto a aspecto” (McCloud, p. 72), porque se enfoca en varios ejemplos de una idea: la interacción o soliloquio de personajes zoomorfos y antropomorfos recurrentes.

Fairlie realiza los dibujos de toda la página con líneas simples de trazos delgados. Para el caso de los personajes antropomorfos (hombres) continúa la reducida proporción de tres cabezas hecha con una cantidad limitada de líneas y en los zoomorfos (toros y un elefante) se observa un esquematismo geométrico, en el que la forma redonda es usada para representar la cabeza y el cuerpo del animal en el mismo espacio.

El uso de las líneas cinéticas se aprecia en diversos casos. Es importante recalcar que el artista recurre a este tipo de líneas para indicar movimiento propiamente dicho, movimiento provocado por una emoción y dirección. Es así que Fairlie usa cuatro líneas para señalar la trayectoria de un toro que persigue a un hombre a gran velocidad (*Figura 40*); una línea rayada para señalar la dirección de la mirada fija de un toro en uno antropomorfo (*Figura 41*); líneas verticales y diagonales sobre una nube para señalar el movimiento hacia arriba de un hombre, a causa de su enfado (*Figura 42*); una línea curva en espiral que traza la trayectoria de una mosca atraída por el mal olor de un pila con la palabra “basura” escrita en ella; líneas onduladas a los lados de una forma arquitectónica para simular el movimiento de temblor; y, por último, líneas curvas alrededor de una figura zoomorfa circular para representar el movimiento de flotar y/o aumento de volumen.

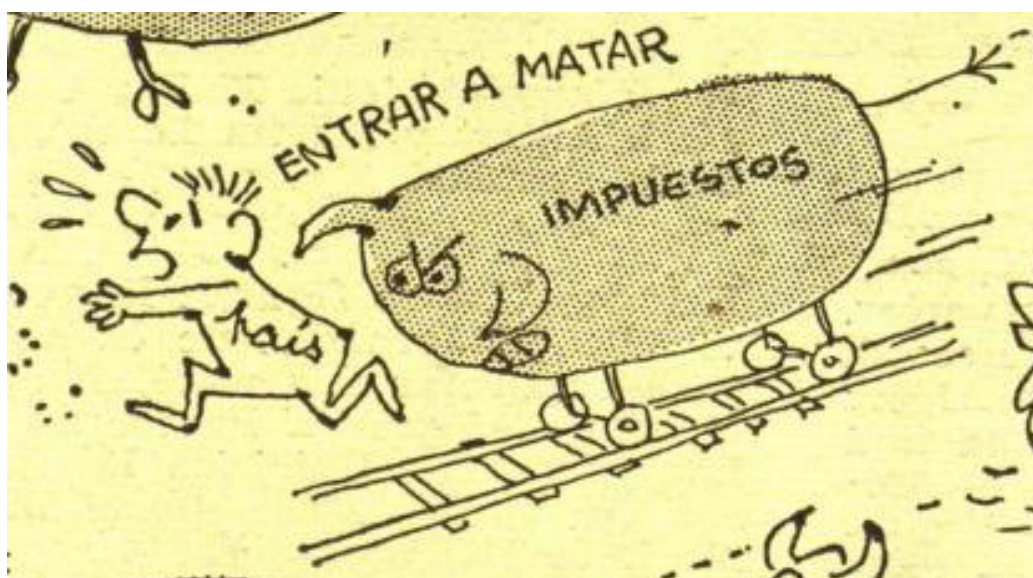


Figura 40. Línea cinética de movimiento propiamente dicho. Julio Fairlie, "Sin título" (detalle). 7 días del Perú y del mundo del diario *La Prensa*. 23 de octubre de 1966. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.



Figura 41. Línea cinética de dirección indicando la mirada de un personaje sobre otro. Julio Fairlie, "Sin título" (detalle), . 7 días del Perú y del mundo del diario *La Prensa*. 23 de octubre de 1966. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.



Figura 42. Línea cinética de movimiento provocado por una emoción. Julio Fairlie, "Sin título" (detalle). 7 días del Perú y del mundo del diario *La Prensa*. 23 de octubre de 1966. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

De otro lado, las líneas son empleadas para dar la impresión de que existe una superficie donde todos los personajes están de pie, esto ocurre cuando el artista dibuja conjuntos de pequeñas líneas horizontales que aparentan un piso sólido. A pesar de esta simulación de espacio, existen dificultades para diferenciar una perspectiva óptica

general, debido a la falta de fondo en toda la página. Solo si las escenas son analizadas una por una se observa que dos de ellas tienen una representación de escenario: en ambos casos, Fairlie dibuja estructuras arquitectónicas en el fondo, lo cual permite identificar perspectivas aéreas. Además, siguiendo este análisis individual de las viñetas, se registra el uso del plano general frontal (*Figura 43*) y en picado (*Figura 44*).



Figura 43. Dibujo donde se identifica la perspectiva aérea y el plano general frontal utilizado por el artista. Julio Fairlie, "Sin título" (detalle). *7 días del Perú y del mundo* del diario *La Prensa*. 23 de octubre de 1966. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.



Figura 44. Viñeta sin perigrama dibujada en plano de picado, donde se observan los cuerpos de dos personajes antropomorfos desde arriba. Julio Fairlie, "Sin título" (detalle). *7 días del Perú y del mundo* del diario *La Prensa*. 23 de octubre de 1966. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

Julio Fairlie no cubre algún área con tinta negra en ninguna de las escenas representadas, pues para dar la impresión de volumen emplea una textura hecha con la trama de la impresión como valor tonal, mediante el empleo de puntos diminutos y separados con los que consigue el tono gris, para señalar que los toros son de color oscuro y se diferencian de los hombres. (Figura 45). El artista utilizó este tramado también para dar ilusión de fondo al charco de aniego, ubicado en la escena de la parte superior derecha de la página.

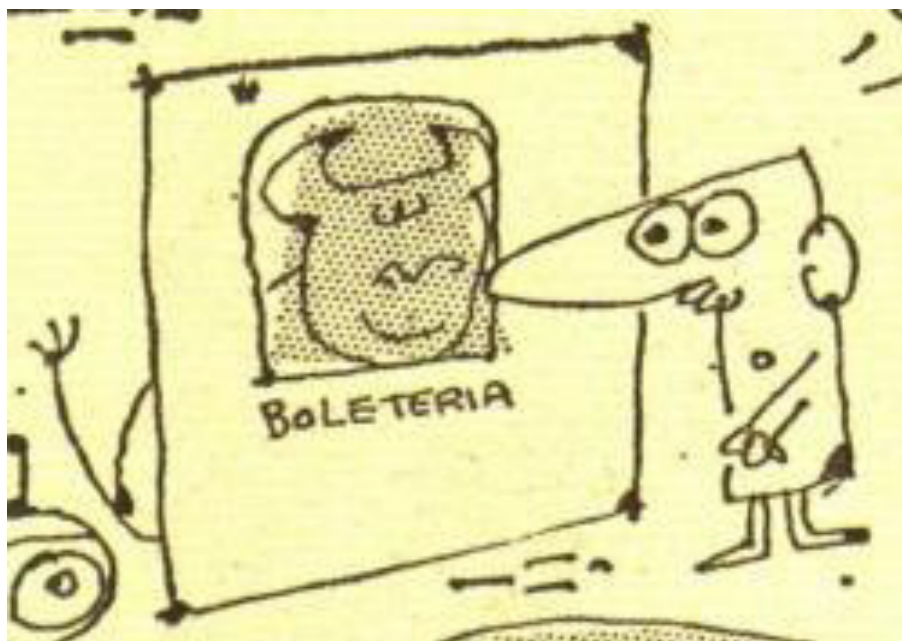
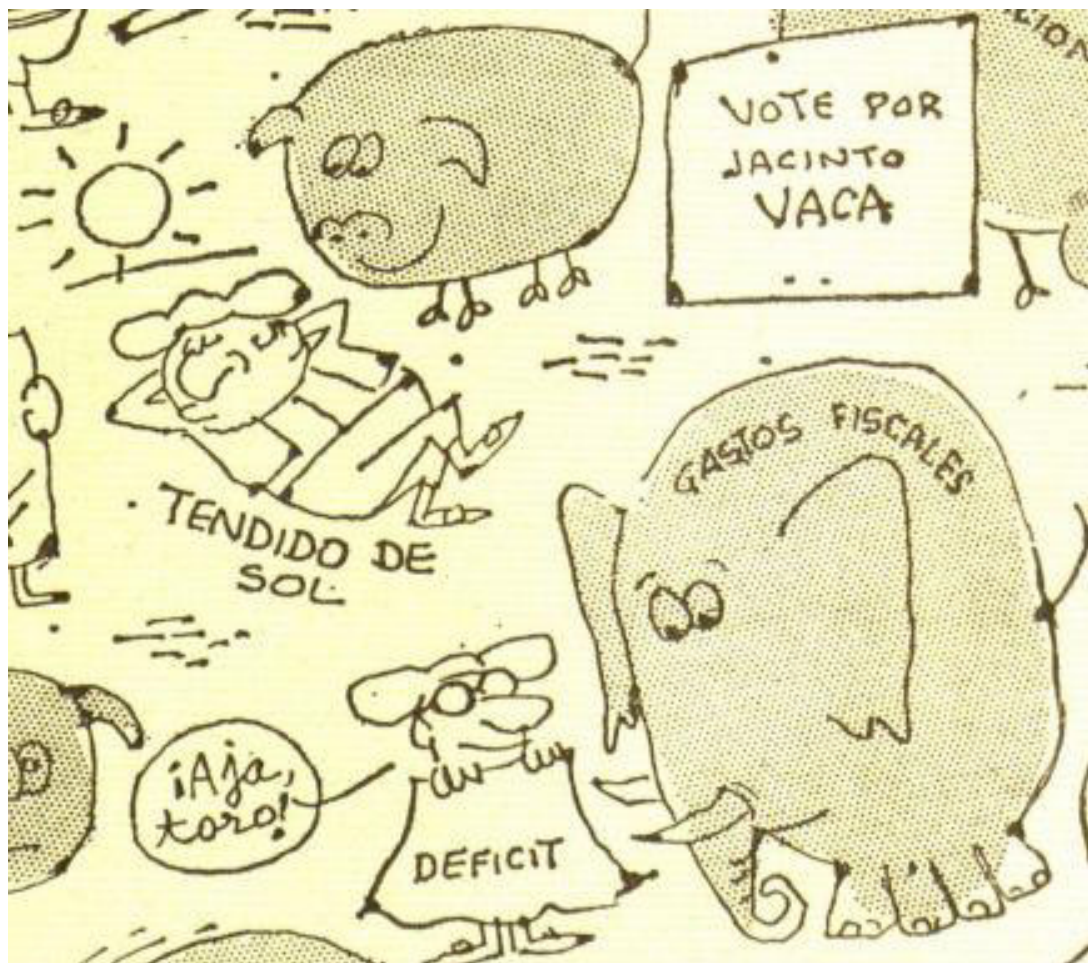


Figura 45. Textura utilizada por el artista para la coloración de algunos personajes. En este caso la trama está trazada de manera desprolija, por lo que excede el campo delimitado por la línea que bordea al personaje. Julio Fairlie, "Sin título" (detalle). *7 días del Perú y del mundo* del diario *La Prensa*. 23 de octubre de 1966. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

Nuevamente el uso del lenguaje es escaso, puesto que se encuentran siete globos de diálogo con perigráfico y todos se hallan en escenas diferentes, por lo que no se trata de conversaciones entre personajes, sino expresiones individuales de uno de los participantes de las viñetas; el formato de estas locuciones se encuentra escrito en letras minúsculas y cursivas. De otro lado, las cartelas cumplen diversas funciones en la página: aquellos del grupo *Sin Serif* en mayúsculas y de trazo delgado son empleados como título de las escenas, señalética de lugares y para dotar de una nueva personalidad a los personajes (*Figura 46*); los del grupo *Cursivas* o *Script* y en minúsculas sirven, además de texto de las locuciones de los personajes, para aclarar la identidad de los dibujos en ciertas escenas.



*Figura 46. Ejemplo de tres usos del lenguaje escrito en la obra. (Arriba izquierda) El texto “TENDIDO DE SOL” usado para titular la escena. (Arriba derecha) La frase “VOTE POR / JACINTO / VACA” utilizada en un cartel de publicidad. (Abajo) Locución de personaje encerrada en globo de diálogo con perigrama y uso de la palabra para dotar de una nueva personalidad a los personajes (el torero se convierte en el “DEFICIT” y el elefante en los “GASTOS FISCALES”). Julio Fairlie, “Sin título” (detalle). 7 días del Perú y del mundo del diario *La Prensa*. 23 de octubre de 1966. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.*

Los temas identificados en la pieza “S/T” son dos, trabajados de forma indirecta. De manera inmediata, el dibujo refiere a un tipo de animal recurrente en 18 de las 25 escenas. Este personaje zoomorfo es de gran volumen, comparado con la proporción de los personajes antropomorfos que el artista dibuja junto a ellos. Una única circunferencia es usada para representar su cuerpo y cabeza, de la que sobresalen dos formas puntiagudas a modo de cuernos. Sus cuatro extremidades y cola son trazadas con líneas simples que terminan en dos pequeñas figuras ovaladas y líneas pequeñas, respectivamente. El rostro de este personaje, no obstante, tiene rasgos humanoides visibles especialmente en los ojos y en la forma como el hocico es transformado en nariz y boca separadas. A este personaje se le identifica como un toro.

Las figuras antropomorfas son de diversa representación. Existen 14 personajes masculinos y uno femenino, dispersos en las distintas escenas. Una de las vestimentas más recurrentes entre estos personajes es aquella en la que los hombres llevan un gorro de copa curva con dos piezas circulares que sobresalen a la izquierda y derecha del mismo, una chaqueta de manga larga (en algunos casos con hombreras y detalles en los codos), pantalones que llegan hasta las pantorrillas, zapatos con detalles en la punta y, en solo uno de los personajes, una corbata muy delgada. Este es el traje de un torero (*Figura 47*) formado por la montera, camisa, corbatín, chaquetilla con hombrera y capote de paseo, chaleco, faja, taleguillas, medias y zapatillas. En otros ejemplos, los hombres visten de traje formal, pantalones o no llevan vestimenta en particular.

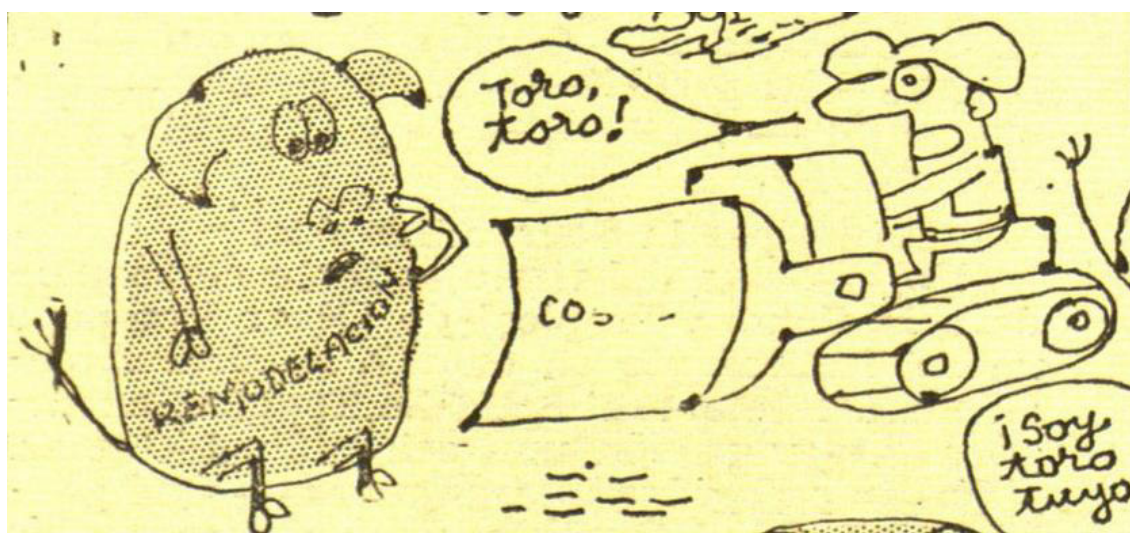


Figura 47. Viñeta sin perigrama donde se reconocen a los personajes identificados como el toro y el torero. Julio Fairlie, "Sin título" (detalle). *7 días del Perú y del mundo* del diario *La Prensa*. 23 de octubre de 1966. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

Para el caso en que los personajes están vestidos de torero, dos de ellos se encuentran en posición de esperar un toro, cogiendo un capote delante de ellos. Además, todas las cartelas utilizadas como títulos de escena pertenecen al vocabulario de la corrida de toros, por lo que, con estas descripciones se introduce la fiesta brava como el tema directo en esta "Página del flaco".

Como tema indirecto se destacan diversos aspectos de la política peruana contemporáneos a la segunda mitad de 1966, desde personalidades de reiterada aparición en la obra de Fairlie, pasando por las próximas elecciones municipales, hasta problemáticas en el gobierno que afectan al país. A continuación, se muestran algunos ejemplos de estos casos.

Los personajes públicos que Fairlie representa en esta página se diferencian de aquellos que no lo son, debido a que los primeros presentan rasgos físicos distintivos que para el lector contemporáneo a la época resultan familiares, además que se apoya en contextos propios de estas personalidades. Así se tiene el caso de tres dirigentes políticos: Manuel Odría Amoretti, Víctor Raúl Haya de la Torre y Héctor Cornejo Chávez (*Figura 48*).

a.



b.



c.



Figura 48. Líderes políticos representados en la página analizada. (48a) Manuel Odría Amoretti, ex dictador del Perú. (48b) Víctor Raúl Haya de la Torre, fundador del APRA. (48c) Héctor Cornejo Chávez, fundador del partido Democracia Cristiana, aliado del partido Acción Popular. Julio Fairlie, "Sin título" (detalle). 7 días del Perú y del mundo del diario *La Prensa*. 23 de octubre de 1966. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

Los tres líderes se encuentran vestidos con el traje de torero: montera, chaquetilla, taleguilla, medias y zapatillas. El primero, Odría, intenta “torear” utilizando un calcetín de grandes proporciones hecho de vendajes, en lugar de cualquier instrumento para realizar esta acción, ante el desconcierto del toro que se encuentra frente a él. El

segundo personaje, Haya de la Torre, está recostado, al parecer durmiendo, bajo una forma circular rodeada de líneas rectas verticales que representa el sol y ante la mirada y sonrisa de un toro. El tercer personaje también se encuentra en posición de torear, pero a diferencia de los anteriores, cuenta con el capote, el cual lleva la inscripción “DC”. Del hombre sólo se aprecia una pierna, parte del torso, la cabeza con montera en el rostro, lleva un par de lentes que no dejan ver sus ojos, nariz muy pequeña, bigote y mandíbula larga pero delgada. Este personaje se dispone a torear un gato sobre cuya cabeza se lee la locución “miau”. Con estas características se reconoce al dirigente de Democracia Cristiana, “DC”, Héctor Cornejo Chávez.

El artista no trabaja un contexto específico en el que estén involucrados estos tres personajes, pero sí mezcla el humor con las características psicológicas y anécdotas que se relacionan con cada uno de ellos. El caso del dirigente aprista es el mismo que se discute en la obra anterior, donde se identifica una característica de su personalidad política. Fairlie dibuja a Haya de la Torre recostado en cualquier lugar, con un rostro que no presenta ningún tipo de preocupación ante la situación. Sin embargo, para el caso de Manuel Odría y Héctor Cornejo, el humorista gráfico los relaciona con sucesos específicos.

Fairlie emplea la constante broma de dibujar a Odría con una muleta y una pierna enyesada para recordar la lesión que sufrió el ex dictador en lo que fue una bochornosa experiencia sobre la que muy pocos periodistas, aficionados a la historia y enemigos de Odría comentan: una caída al cargar a una mujer desconocida durante una reunión privada, que lo hizo rodar por las escaleras del recinto donde se encontraba (De Noriega, 2012, párr. 5). Con Héctor Cornejo se presenta una situación similar. Al ser representado en numerosas ocasiones junto a gatos o a él mismo con aspecto felino, el artista no acuña, pero sí alude a la frase “el partido de los cuatro gatos” (Zapata Velasco, 2012), para referirse a la Democracia Cristiana como un partido político de muy pocos integrantes, apelativo que sobrevive hasta el día de hoy (Tapia, s.f., párr. 2).

Otros representantes de la política peruana, esta vez relacionados a la ciudad de Lima, son el alcalde de ese periodo, Luis Bedoya Reyes, y su contendiente para las elecciones municipales de 1966, Jorge Grieve Madge, ambos representados en contextos políticos propiamente dichos. Los personajes están dibujados con el

esquematismo característico de Fairlie y no se aprecian detalles más que algunos rasgos físicos enfatizados en cada uno de ellos que permiten reconocerlos (*Figura 49*).

a.



b.



Figura 49. Personajes políticos relacionados con la ciudad de Lima. (49a) Luis Bedoya Reyes, alcalde de Lima para los periodos de 1964-1966 y 1967-1969. (49b) Jorge Grieve Madge, candidato a la Alcaldía de Lima durante las elecciones de 1966. Julio Fairlie, "Sin título" (detalle). 7 días del Perú y del mundo del diario *La Prensa*. 23 de octubre de 1966. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

En Bedoya se destaca la nariz larga y puntiaguda, lentes de marco negro y el cabello negro acomodado de manera que su peinado sobresalga hacia adelante. El alcalde es dibujado en dos escenas distintas: una en la que un personaje no reconocido rompe un gran papel que dice “DECRETO / MUNICIPAL” y él, con un evidente enfado, salta y lleva sus manos a la cabeza, con las que parece arrancarse los cabellos (*Figura 42 y 49a*); en la otra, junto a un tembloroso Mercado Central, el alcalde, vestido de torero, expresa mediante un globo de diálogo la palabra “temblor!” con una expresión de asombro y/o susto por la situación (*Figura 43*). Esta última escena corresponde al proceso de reconstrucción del Mercado Central, luego del incendio ocurrido en el año 1964 y cuya reparación no se terminó aún en el año 1966 (*El Incendio en el Mercado Central - Febrero de 1964*, 2010).

Jorge Grieve presenta el rostro en forma ovalada, con cejas frondosas que ocupan el lugar de sus ojos (a la manera del dibujo de Belaunde en la pieza anterior “El mundo del fútbol”) y una cabeza con muy poco cabello. Su cuerpo tiene más volumen que sus piernas para dar la impresión de su peso. El personaje se encuentra de pie, sostiene una pipa en su mano izquierda, mientras que lleva la mano derecha hacia su rostro de manera que tapa el espacio entre la boca y la nariz. Grieve se encuentra parado en la esquina superior derecha de la página y alrededor de él se observan tres dibujos con inscripciones: líneas mixtas que conforman un montículo de material indefinible, sobre ellas se leen la palabra “basura” y la frase “OLÉ OLÉ!”, acompañado con varias moscas volando sobre él; una forma circular con la palabra “desagüe” hacia un lado; finalmente, una línea curva incompleta, sombreada con la textura de puntos, que lleva la palabra “anegots” sobre ella (Figura 50). El candidato a la alcaldía se encuentra rodeado de diferentes problemas que afectan a la ciudad de Lima y, al momento en el que él lleva una de sus manos al rostro, se interpreta como una de dos formas: está tapándose la nariz para evitar oler la basura que se encuentra cerca de él o está asombrado por la cantidad de problemas de gestión ocurridos en la ciudad.



Figura 50. Representación de Jorge Grieve Madge en medio de los principales problemas que aquejan a la ciudad de Lima, durante el periodo de su postulación. Julio Fairlie, "Sin título" (detalle). *7 días del Perú y del mundo* del diario *La Prensa*. 23 de octubre de 1966. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

Hasta aquí se describen personajes políticos que se encuentran o no representados en contextos específicos, sin embargo existen otras escenas en las que el asunto puede reconocerse sin la intervención de personalidades de la política peruana. En seis escenas de la página se encuentran cinco toros y un elefante que llevan cartelas escritas en sus cuerpos: “ELECCIONES / MUNICIPALES”, “IMPUESTOS”, “REMODELACIÓN”, “PRESUPUESTO”, “GASTOS FISCALES”, “COALICIÓN” y “ALIANZA”.

Para todas las viñetas donde los animales lleven este tipo de inscripciones se observa que existe una actividad (y, en ocasiones, un segundo personaje que interviene en esa acción) que contextualiza cada cartela, es decir, cada toro (llámese “problema” o “sustantivo”) se somete a una acción (llámese “verbo”). Un ejemplo de esto es la viñeta que muestra a un personaje sin vestimenta e identidad desconocida, que usa un inflador manual para llenar de aire el toro que lleva la cartela “PRESUPUESTO” (*Figura 51*). Este personaje está “inflando el presupuesto”.

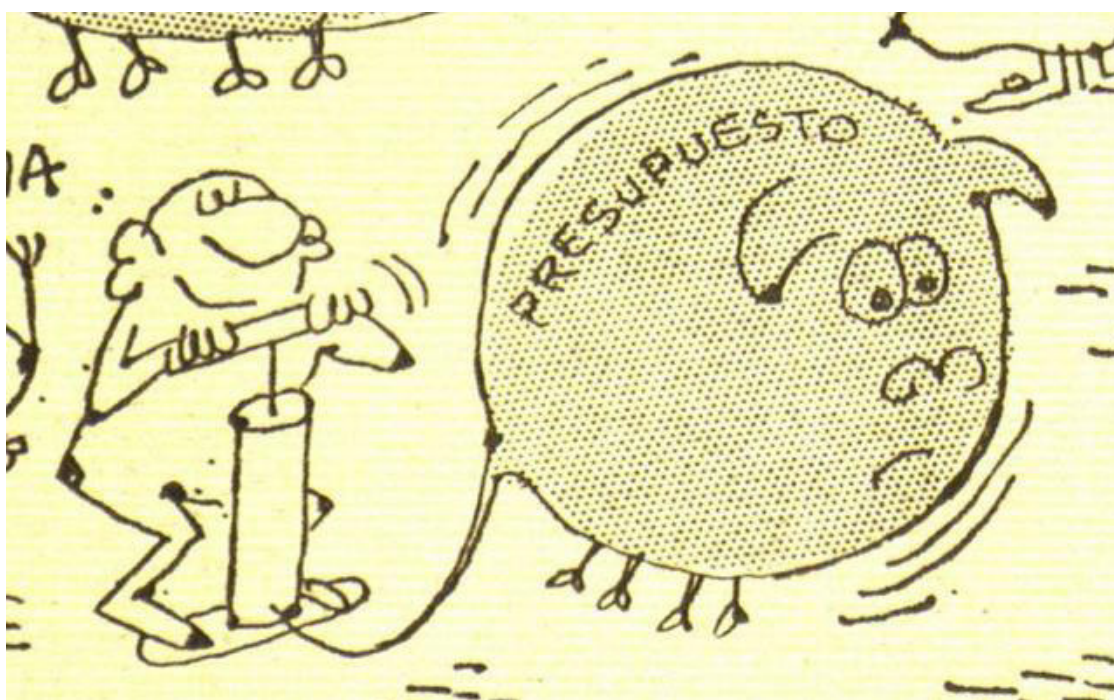


Figura 51. Representación icónica del problema político del presupuesto inflado. Julio Fairlie, "Sin título" (detalle). *7 días del Perú y del mundo* del diario *La Prensa*. 23 de octubre de 1966. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

Otro es el de la escena en que dos toros, uno con la cartela “COALICIÓN” y el siguiente con la cartela “ALIANZA”, se enfrentan a cornadas. Esta es la representación

icónica de la situación del estado peruano durante 1963 a 1968: la coalición del APRA y la UNO, que maneja el congreso y la alianza de AP y la DC que gobierna el país. Ambas agrupaciones están en constante enfrentamiento durante estos años y muchos historiadores coinciden en que éstas tomaron parte de la situación política, económica y social del Perú previo al golpe de estado de Juan Velasco.

Por último, Fairlie utiliza un cuarto tipo de representación de humor gráfico político en la que no intervienen ni personalidades públicas, ni se les dota de una nueva personalidad a los toros. En este caso se trata de dos escenas que muestran situaciones aparentemente aisladas que son de gran relevancia política y que el gobierno de la época decide marginar: el brote de movimientos revolucionarios de la década del 60 del siglo XX.

En primer lugar se observa la imagen de un ser antro-po-zoomorfo, que viste una camiseta de mangas largas y unos pantalones que le cubren desde la punta de los pies hasta la cintura. La camiseta presenta al centro la letra “U”. Su rostro es redondo, con cejas pequeñas, fruncidas, sobre unos ojos grandes completamente abiertos, una nariz sobresaliente, la oreja izquierda de tamaño pequeño (la derecha no logra visualizarse) y la boca abierta que deja ver tres dientes de gran tamaño. Su expresión es de enfado. Dos características físicas peculiares son las orejas largas y la cola, las cuales no demuestran ser ajenas al cuerpo del personaje, aquellas son señaladas, además, con el texto “OREJAS Y RABO”, escrito en una tipografía del grupo Sin *Serif*. La figura descrita se encuentra de pie, ligeramente en cuclillas y con los brazos extendidos hacia arriba en “v”. En la mano derecha lleva un cartel que dice “livertad (*sic*) par[a] licurg[o]” y en la cola, la palabra “PEKIN” (*Figura 52*).

Al compararla con otras piezas de Fairlie, se logra reconocer en este personaje al estudiante universitario, representación identificada por sus intervenciones lingüísticas con faltas de ortografía, reclamando causas revolucionarias o contra el Estado y con características físicas de los burros, para figurar su ignorancia. Considerando esto, se trata de un símil de los jóvenes comunistas que marchan en la Gran Revolución Cultural Proletaria (Marxists.org, 2007) ocurrida en China en el año 1966. Por esta razón, el artista hace mención de Pekín en la cola del personaje.

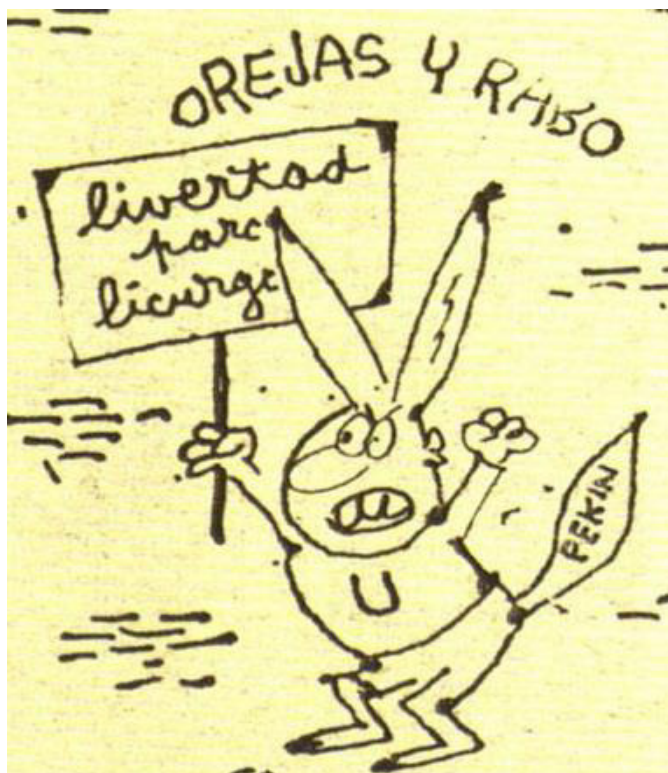


Figura 52. Representación icónica del estudiante universitario según Fairlie. Julio Fairlie, "Sin título" (detalle). *7 días del Perú y del mundo* del diario *La Prensa*. 23 de octubre de 1966. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

En segundo lugar se encuentra el dibujo de una construcción conformada por dos edificios con cubierta a dos aguas -uno de ellos lleva una chimenea delgada-, que se encuentran adosados a otro edificio más bajo, largo y de techo plano, en el que se lee la palabra "TOQUEPALA". Del borde de la derecha sale una mano que lleva una hoz, atravesada con un martillo, y cuya punta se clava a un lado de la cubierta de uno de los edificios (*Figura 53*). La figura permite ver los edificios de la *Southern Copper Corporation* (Southernperu.com, 2016) a cargo de la mina de Toquepala (Tacna). Debajo de la imagen se lee la palabra "IZQUIERDAZO" con la misma tipografía Sin Serif en mayúsculas.



Figura 53. Representación icónica de la huelga de trabajadores en la mina de cobre de Toquepala (Tacna), ocurrida en octubre de 1966. Julio Fairlie, "Sin título" (detalle). *7 días del Perú y del mundo* del diario *La Prensa*. 23 de octubre de 1966. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

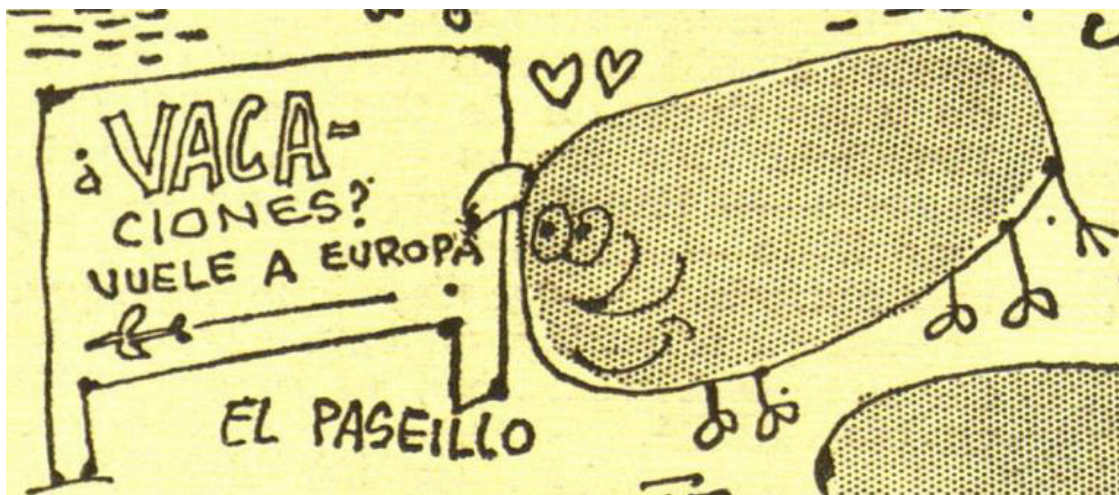
La imagen alude a un hecho ocurrido en octubre de 1966, cuando los obreros de la entonces llamada *Southern Peru Copper Corporation* (SPCC) deciden hacer una huelga en Toquepala, en defensa de los derechos laborales de un trabajador perteneciente al sindicato de la mina (Preble, 2016). Los últimos episodios de la huelga terminan en disturbios y en “detención de varias personas sindicadas por actos de subversión” (Gálvez y García, 2016, p.48). De acuerdo a la editorial del diario *La Prensa*, el entonces Ministro de Trabajo, Miguel Dammert Muelle, fue acusado de ser responsable de lo sucedido por “tener una política antilaboral y alentar la infiltración comunista” (Gálvez y García, p.49).

Ambas representaciones responden a una premisa que apoya el grupo editorial del diario *La Prensa*: la desaprobación mayoritaria de los movimientos de izquierda. Tanto el acontecimiento de la Revolución Cultural en China como la huelga en la mina de Toquepala tienen en común, si bien en diferentes magnitudes, la defensa de los derechos laborales de la clase proletaria a través de un levantamiento contra el sistema establecido, por lo tanto se oponía a los intereses de *La Prensa*.

Durante la década de 1960, los focos guerrilleros, la creación de partidos de izquierda, la congregación de los campesinos y demás agrupaciones de semejante índole, quienes exigían la ayuda del gobierno para la solución de sus problemas (reforma agraria, desigualdad económica, falta de derechos laborales, etc.) y sin obtener el diálogo deseado, recurrieron en casi todos los casos a la violencia. Estas acciones son las que el diario *La Prensa* informaba a sus lectores, sin hacer públicas las razones por las cuales se llegaba a estos resultados, solo se mostraba la existencia de revueltas en el país -a causa del comunismo, socialismo y otras tendencias de izquierda- y que debían ser rechazadas por toda la sociedad peruana de manera rotunda.

En cuanto a las figuras retóricas, el artista hace uso de la relación entre la palabra y la imagen, por lo que las primeras figuras referidas son denominadas icónico-lingüísticas. Dentro de este grupo se tiene el caso de la metonimia en todas aquellas cartelas que titulan una viñeta y en donde la mayoría de los significados reemplazados son literales.

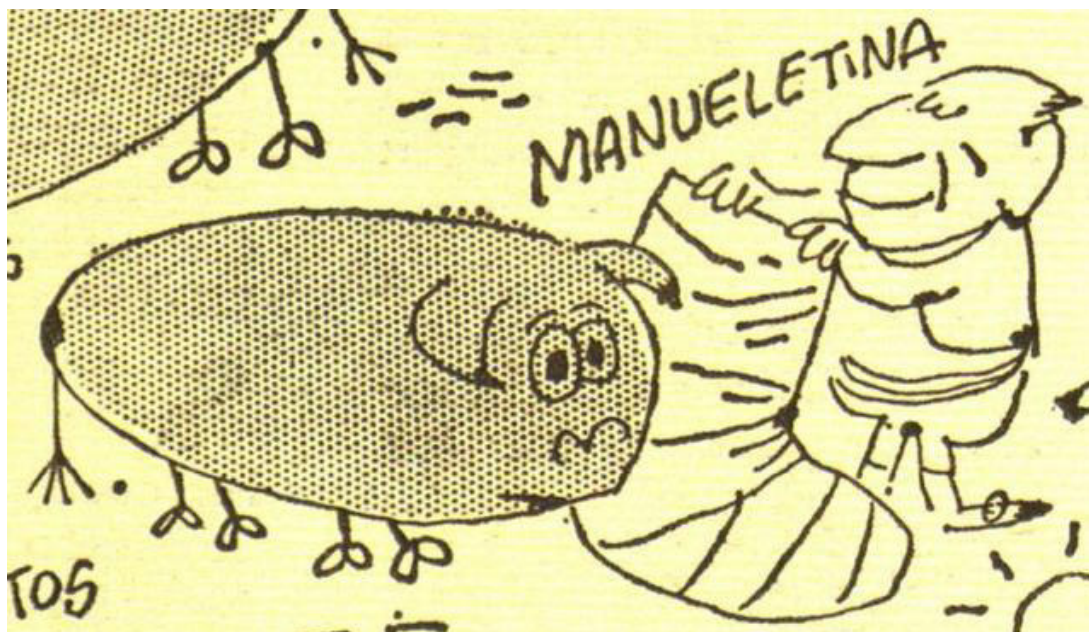
El punto de partida para las figuras retóricas icónico-lingüísticas es la corrida de toros, puesto que las 15 escenas tituladas por una cartela se refieren al vocabulario de la tauromaquia. Por ejemplo, “EL PASEILLO” muestra a un toro que mira hacia un cartel que dice “¿VACA- / CIONES? / VUELE A EUROPA” (*Figura 54*). El animal, sonriente y con dos corazones dibujados flotando sobre su cabeza, se muestra de acuerdo con la idea de un viaje o paseo. Sin embargo, el término “paseillo” en el contexto de la corrida de toros hace referencia al “desfile de todos los toreros cruzando la arena del ruedo al inicio de una corrida” (donQuijote, s.f.).



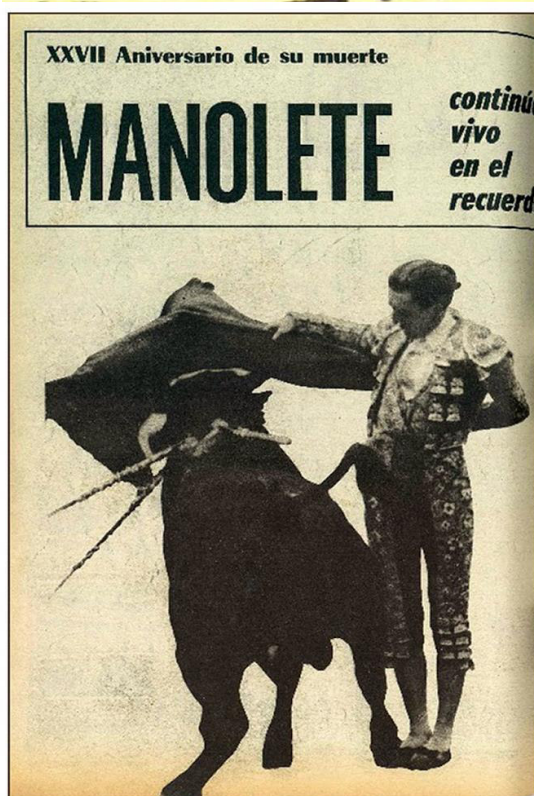
*Figura 54. Ejemplo de la figura retórica icónico-lingüística de la metonimia. El significado del vocablo “paseillo” dentro del vocabulario de la tauromaquia es reemplazado por el del vocablo “paseo” en un contexto general. Julio Fairlie, “Sin título” (detalle). 7 días del Perú y del mundo del diario *La Prensa*. 23 de octubre de 1966. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.*

Otra muestra de la metonimia es la viñeta en la que Manuel Odría torea con el yeso de su pierna, dejando de lado su muleta. El artista usa la cartela “MANUELETINA” para la acción de torear y “MULETA” para señalar el aditamento que Odría apoya en el suelo. En el lenguaje de los toros, la muleta se refiere a la “pequeña capa roja usada en la tercera etapa de la corrida... Se usa con una mano, preferentemente la izquierda...” (donQuijote, s.f.), mientras que la primera es un juego de palabras que se deriva del vocablo “manoletina”, una suerte –pase de toreo- donde “la muleta [se] sujeta con dos manos, una por detrás de la espalda. El torero permanece estático y con los pies juntos. Recibe el nombre por Manuel Rodríguez “Manolete”.” (Recio y Domingo, s.f.) (*Figura 55b*). De la misma forma, Fairlie cambia el término emparejando la suerte de “torear con un yeso” como un pase creado por Odría (*Figura 55a*).

a.



b.



El Ruedo, 27 agosto 1974



El Ruedo, 4 septiembre 1947

Manoletinas. Fotografías extraídas del semanario taurino *El Ruedo*

Figura 55. Comparación entre los vocablos “manueletina” y “manoletina”. (55a) Representación icónica de Manuel Odría toreando con el yeso de su pierna. Julio Fairlie, "Sin título" (detalle). 7 días del Perú y del mundo del diario *La Prensa*. 23 de octubre de 1966. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú. (55b) Fotografías de Manuel Laureano Rodríguez Sánchez, “Manolete”, torero español inventor de la suerte “manoletina”. Fuente: <http://lafiestaprohibida.blogspot.pe/2012/04/manolete-doblones-derechazos-y.html>

En cuanto a las figuras retóricas icónico-plásticas, se utiliza la “figura de supresión de coordinación” (Groupe μ , p. 268) en el personaje de Jorge Grieve. Esta figura retórica se expresa cuando el artista no representa los ojos y decide dar más relevancia a las cejas, incluso dándoles el espacio correspondiente a ellos, permitiendo, al mismo tiempo, que el rostro sea reconocible para distinguir al personaje (*Figura 49b* y *Figura 50*).

La “retórica de las transformaciones geométricas” (Groupe μ , p. 278) sucede aquí, como en todos los retratos caricaturizados con rasgo físicos exagerados practicados por Fairlie. Este ejemplo se encuentra en la nariz y el mentón de Bedoya, los cuales son alargados de manera significativa por el artista y los ponen “en evidencia con relación a los restantes elementos” del rostro del personaje (Groupe μ , p. 279) (*Figura 49a*).

En el siguiente ejemplo se muestra una figura retórica de “adjunción de coordinación” (Groupe μ , p. 268), en la que el significante –el dibujo realizado por Julio Fairlie– se constituye al adherir elementos coordinados a un enunciado icónico de mayor jerarquía, resultando en una desviación de la realidad. Este es el caso del significante /estudiante universitario/, constituido por un ser humano (enunciado icónico de mayor jerarquía) con orejas y cola de un burro (elementos de dependen del enunciado icónico). Tal y como McPhee y Orenstein (2011, p. 5) relacionan la caracterización de los humanos con rasgos animales para representar conductas de los primeros, en más de una ocasión Fairlie utiliza las orejas y la cola del burro para tildar de tonto al estudiante universitario tonto (*Figura 56*).



Figura 56. Dibujos del significante /estudiante universitario/ con orejas y rabo de burro, realizados por Julio Fairlie. (56a) Estudiante universitario de la pieza "S/T" de "La página del flaco" (23 de octubre de 1966, 7 días del Perú y del mundo de *La Prensa*). (56b) Estudiante universitario de la pieza "S/T" de "La página del flaco" (16 de abril de 1967, 7 días del Perú y del mundo de *La Prensa*). Fuente de las imágenes: Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

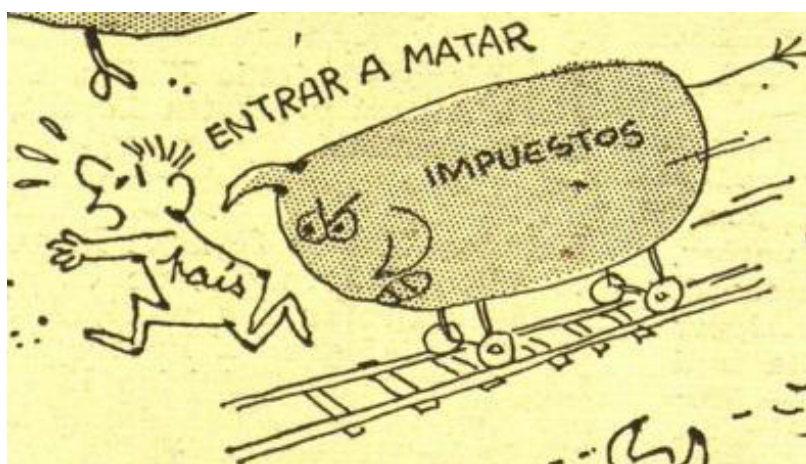
Por último, se identifican las “figuras no reversibles no jerarquizadas”, las que se constituyen a la manera de animales míticos, es decir “por partes de dos o tres animales reales” (Groupe μ , p. 273). Esta figura retórica sucede cuando el significante es un tipo nuevo que nace del ensamble de tipos distintos y ninguno de estos domina al otro. Así, se puede observar el significante /impuestos/, en el caso de Fairlie, une un animal con una máquina: el cuerpo de un toro y las ruedas de un tren que va sobre los rieles a gran velocidad, y persigue a un personaje que lleva la cartela “país” escrito sobre él.

En este caso, el significante se conforma al reemplazar tipos de un mismo nivel, debido a que “la yuxtaposición operada no implica ninguna intersección semántica entre el substituyente y el substituido. Se trata únicamente de ajustarse a la estructura habitual de la clase que los engloba” (Groupe μ , p. 274). De esta manera, el artista sustituye por completo las patas del toro por ruedas, de manera que la desviación sirve para caracterizar la velocidad, en este caso, con la que los /impuestos/ “entran a matar” al /país/ (Figura 57a).

En otras palabras, Fairlie expresa de manera retórica la forma cómo el gobierno de Fernando Belaunde Terry adoptó la medida de elevar los impuestos para afrontar la crisis económica, decisión que afectó negativamente a la población. Una variación de

este tipo de figura retórica es realizada con anterioridad en la obra “Impuestos como cancha” del 20 de noviembre de 1966, en la que el toro, dibujado de manera menos simplificada también es el significante /impuestos/ (Figura 57b). La figura vuelve a expresar, de acuerdo a lo representado por el artista, la fuerza y/o peso de los impuestos sobre quienes deben pagarlos.

a.



b.

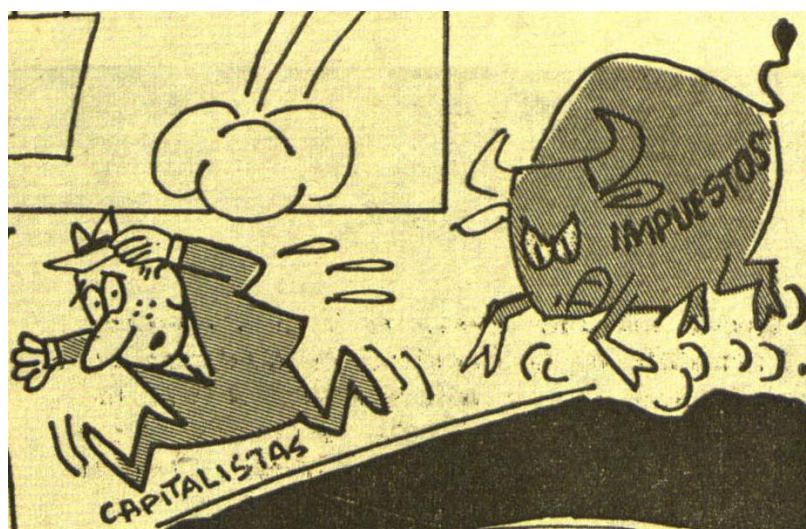


Figura 57. Comparación de diferentes niveles del mismo recurso retórico. (57a) Designación de nueva identidad (“impuestos”) a un toro con pezuñas reemplazadas por ruedas, en “Sin título” (23 de octubre de 1966, 7 días del Perú y del mundo de *La Prensa*). (57b) Designación de nueva identidad (“impuestos”) a un toro de estilo más naturalista, en “Impuestos como cancha” (20 de noviembre de 1966, 7 días del Perú y del mundo de *La Prensa*). Fuente de las imágenes: Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

La página analizada demuestra la capacidad de Julio Fairlie para explotar el humor de la circunstancia política en diferentes niveles de iconicidad. Así, él puede prescindir de personas reales para evidenciar problemas políticos al crear personajes

completamente nuevos o al dar una personalidad diferente a elementos existentes. Con este método, el artista persiste en la representación de conceptos de manera novedosa que, al agregar el humor, crean un vínculo con el observador de la obra.

Un ejemplo evidente de esto es lo propuesto en la figura retórica icónico-lingüística de la “MANUELETINA”. El hecho de bautizar un objeto, lugar, acción, etc. en honor a un apersona suele significar una distinción de mérito y de reconocimiento colectivo. Así sucede con la original “manoletina” en la corrida, el elemento químico Curio en honor de Pierre y Marie Curie o los Premios Pulitzer a la prensa, literatura y composición musical, en nombre del editor Joseph Pulitzer. La situación tiene una connotación diferente cuando la acción a preservar en la memoria de la sociedad es negativa para el personaje immortalizado. La “MANUELETINA” es un recordatorio de una situación vergonzosa para Odría y, si bien el nombre no aparece nuevamente en “La página del flaco”, la representación icónica de la pierna enyesada del ex dictador es una constante muestra de humor usada por el artista.

Asimismo, la transformación de la imagen y la simplificación de las formas son características artísticas recurrentes en el tratamiento formal de las obras del humorista gráfico. En el caso de los retratos caricaturizados utilizados por Julio Fairlie es evidente en esta y otras obras que los personajes públicos aparecidos reiteradamente presentan un conjunto de rasgos físicos únicos, los cuales son necesarios para cerciorar la equivalencia del referente físico original y el reconocimiento por parte del público que ve la obra.

Sin embargo, cuando se trata de los personajes arquetípicos que Fairlie crea para las diferentes situaciones, el artista no utiliza la simplificación de las formas de manera fortuita, sino que escoge un conjunto de rasgos para crear una tipología de personajes. Un primer ejemplo de este caso se observa en el significante /estudiante universitario/ de la pieza “S/T” y en los significantes “GUERRILLEROS” y “ASALTANTES / DE BANCOS” de la pieza anterior titulada “El mundo del fútbol”. Todas las figuras comparten las cejas fruncidas y las narices grandes.

De este modo, Julio Fairlie logra establecer el arquetipo de los personajes negativos: todos aquellos que están considerados dentro del mismo círculo ideológico, contexto o actividad de carácter perjudicial para el bienestar de la sociedad. Este es un primer paso

para reconocer en el artista un sentido de crítica ante lo que considera bueno y malo en la situación política del Perú de la época.

Para finalizar con el análisis de esta obra, es importante destacar que el conjunto de características estudiadas no se vuelve a repetir de la misma forma en la obra de Fairlie, aunque el artista las empleó luego de manera individual. Por ejemplo, el tratamiento temático indirecto de la política y los toros es representado en la obra “¡Ajá, toro!” del 29 de octubre de 1967 en *7 días del Perú y del mundo* (Figura 58). Por otro lado, el tratamiento temático directo de la tauromaquia es tocado por el humorista gráfico en “¿Toros? Ja, Ja, Jajay!” del 26 de noviembre del mismo año en el suplemento mencionado (Figura 59).

El formato de escenas aisladas en viñetas sin perigrama se repite parcialmente en la obra “La ociosidad es la madre de todos los vicios...” del 21 de enero de 1968 (Figura 60) y el uso de las cartelas solo se ve nuevamente en “Esos comerciales de la TV” del 29 de junio de 1969 (Figura 61). Esto evidencia que Fairlie presenta formatos y recursos recurrentes para representar el humor dentro del tema político, lo cual es un paso adelante para establecer el estilo artístico del artista.

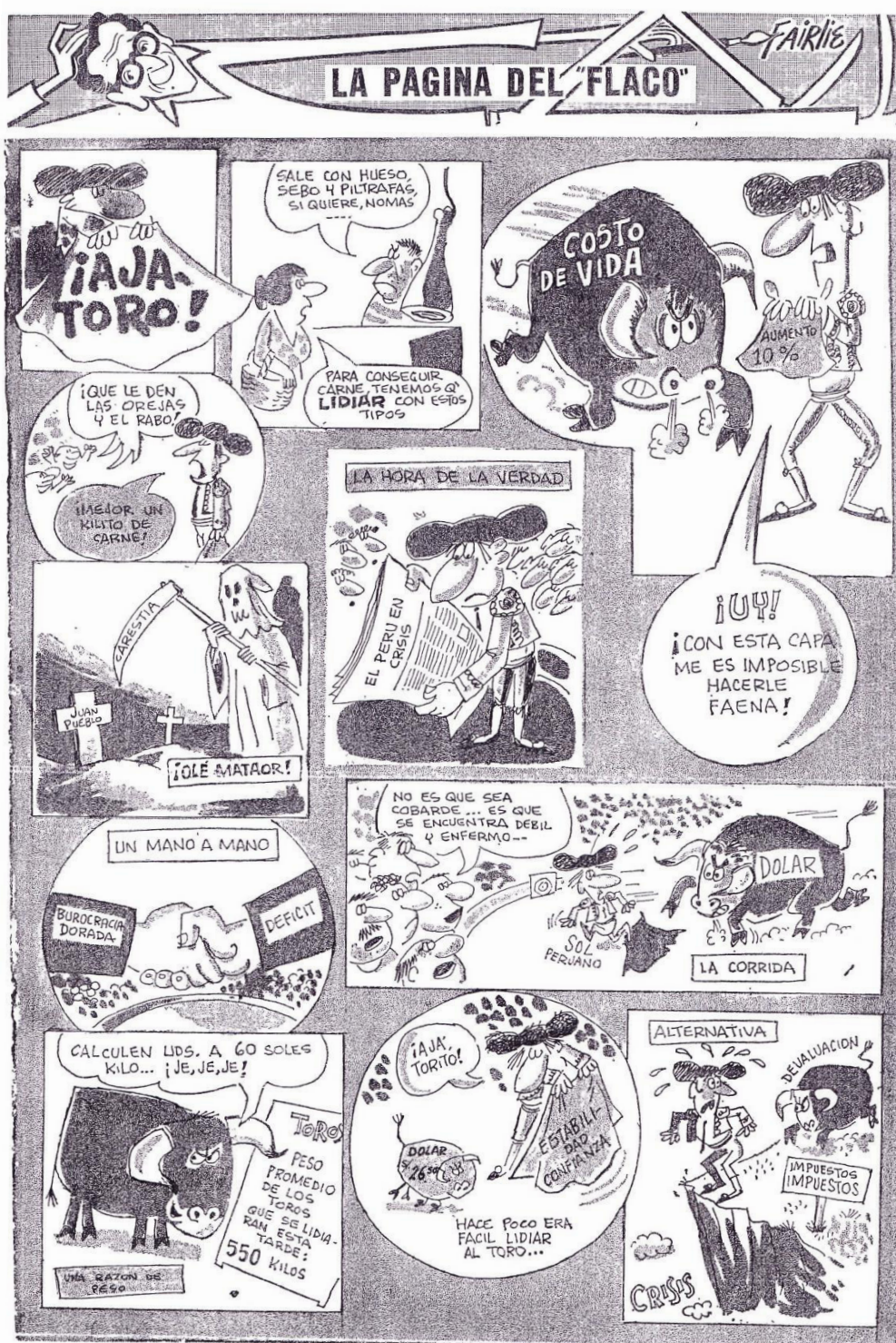


Figura 58. Julio Fairlie, "¡Ajá, toro!". 7 días del Perú y del mundo del diario La Prensa. 29 de octubre de 1967. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

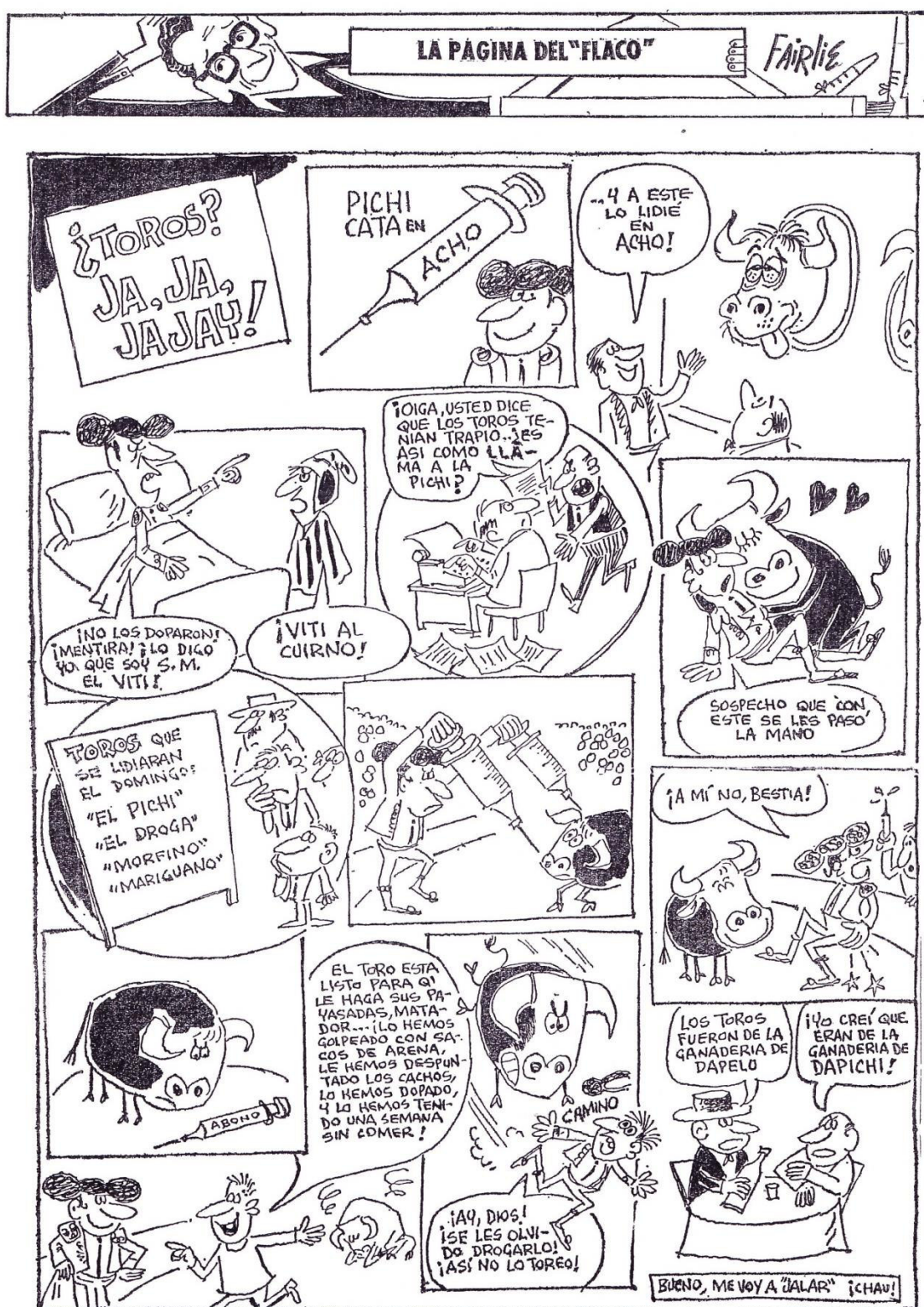


Figura 59. Julio Fairlie, "¿Toros? Ja, Ja, Jajay!". 7 días del Perú y del mundo del diario La Prensa. 26 de noviembre de 1967. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.



Figura 61. Julio Fairlie, "Esos comerciales de la TV!". 7 días del Perú y del mundo del diario La Prensa. 29 de junio de 1969. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

El encabezado de la obra mantiene el formato apaisado, sin línea delimitadora del recuadro. Para contener la forma cuadrangular, Fairlie utiliza la textura de un tramado en el fondo y así encerrar al personaje central por los lados derecho, superior e izquierdo. Al mismo tiempo, la misma figura del artista continúa y termina este perímetro por el lado inferior del área.



Figura 63. Julio Fairlie, detalle del encabezado de la página “Proyecto de aniquilación agropecuaria”. 7 días del Perú y del mundo del diario La Prensa. 4 de junio de 1967. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

El cuerpo y el rostro conservan la misma posición y expresión, respectivamente, en relación a los encabezados de las páginas analizadas previamente a este. Una diferencia clara se observa en el brazo izquierdo, el cual está extendido y sujeta una pluma fuente o pincel. La punta de esta última cumple la función del trazo pequeño que atraviesa la letra “F”. Si bien la representación del artista mantiene la vestimenta de la camisa en cuello “v” y los pantalones, ahora la primera no cuenta con coloración negra. Además, el modelo de los zapatos se simplifica, cambia a unos botines con taco pequeño, sin cordones ni otro tipo de detalles.

El título, “LA PÁGINA DEL “FLACO””, pasa a ser una cartela sin perigrama de letras Sin *Serif* en mayúsculas y en tinta negra, con fondo blanco de forma cuadrangular, que se posiciona delante del dibujo del personaje, en la parte central del encabezado. La firma, “FAIRLIE”, que conserva la tipografía Cursiva o *Script* del estilo Gestuales, también cuenta con un fondo propio que bordea las letras y se encuentra hacia el lado superior derecho.

La página titulada “Proyecto de aniquilación agropecuaria” es de formato vertical y se compone de ocho áreas (*Figura 64*): cinco (05) viñetas con marco delimitador o perigrama (áreas B., C., D., E. y G.), dos (02) viñetas sin perigrama (áreas A. y F.) y una (01) tira cómica de tres viñetas (área H.), dando una suma de 10 escenas que llenan la pieza casi en su totalidad. Las viñetas con perigrama están dispuestas de manera tal que no interrumpen a las viñetas que no lo tienen, excepto en el caso de algunos globos

de diálogo o algunas partes de la anatomía de un personaje que invaden el contexto de otra escena, sin que esto dificulte el entendimiento o lectura de la misma.

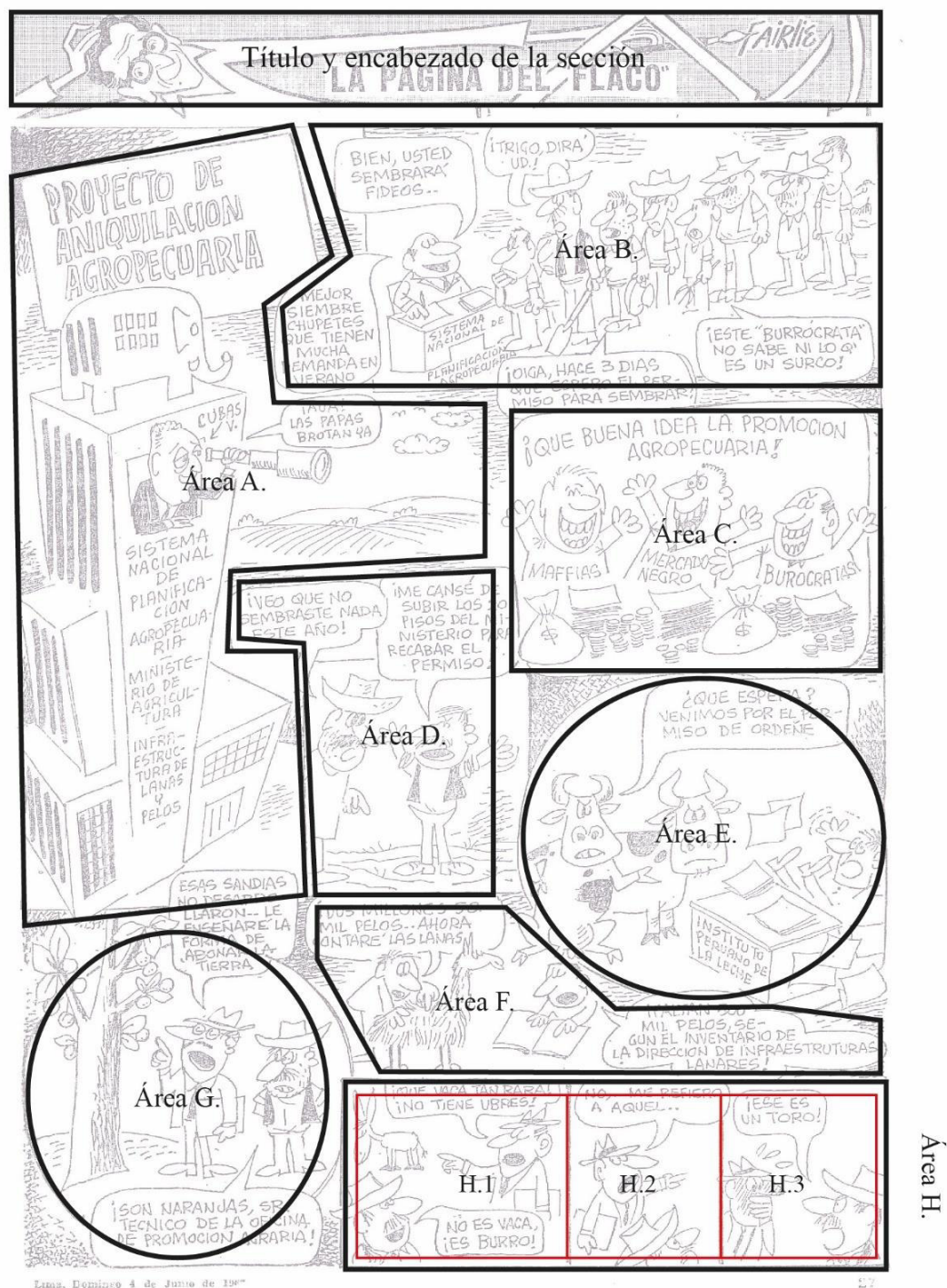


Figura 64. Esquema de la distribución de las áreas encontradas en la página "Proyecto de aniquilación agropecuaria".

Como se plantea en las piezas analizadas, en esta página la lectura de las viñetas es libre y ninguna de las escenas individuales propone una secuencialidad única de espacio y tiempo, por lo que es posible leer la obra iniciando desde cualquier área. Sin embargo, es importante resaltar que, por cuestiones de tamaño e imponentia sobre los otros dibujos, una de las imágenes tiene la capacidad de ganar el foco de atención del espectador (*Figura 65*), dictar un inicio de lectura y, además, crear un contexto sobre el asunto de la página dibujada por el artista. Esta es la escena posicionada a la izquierda de la obra, debajo del título, donde se muestra un edificio de una proporción que equivale a la mitad del alto de la obra.



Figura 65. Viñeta sin perigrama de mayor tamaño en la página, ubicada debajo del título. Julio Fairlie, "Proyecto de aniquilación agropecuaria" (detalle). 7 días del Perú y del mundo del diario *La Prensa*. 4 de junio de 1967. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

Julio Fairlie utiliza líneas simples de trazo delgado para todos los dibujos y perigramas de esta página. El marco delimitador más grande es el que bordea la pieza en un 90%, puesto que la esquina inferior izquierda y un pequeño tramo de la parte derecha no tienen línea de límite. De hecho, muchos de los perigramas de las mismas viñetas sirven para completar el borde general o viceversa, es decir que este es el que hace de parte del perímetro de las escenas. Por otro lado, los dibujos cuentan con perigramas redondos y cuadrangulares con ángulos rectos o curvos.

El fondo de la página está generado por la escena más resaltante (viñeta del área A, ver *Figura 65*), en el cual se divisa un horizonte gracias al dibujo de un campo de sembradío ubicado en la mitad superior de la obra. Debido a que la imagen es pequeña se da la impresión de lejanía y, a partir de él se genera, una perspectiva lineal. En otras ocasiones, el fondo se encuentra ornamentado por líneas simples cortas, algunas veces entrecruzadas unas con otras, que sirven para simular piso, cielo o pared, dependiendo de su ubicación dentro de las viñetas, y para dar sombra, como en el caso del tronco y ramas del árbol (*Figura 66*). Por último, está el caso en que las escenas no contienen fondo dibujado y el contexto es deducido mediante la lectura de los personajes y los diálogos.

a.



b.



c.

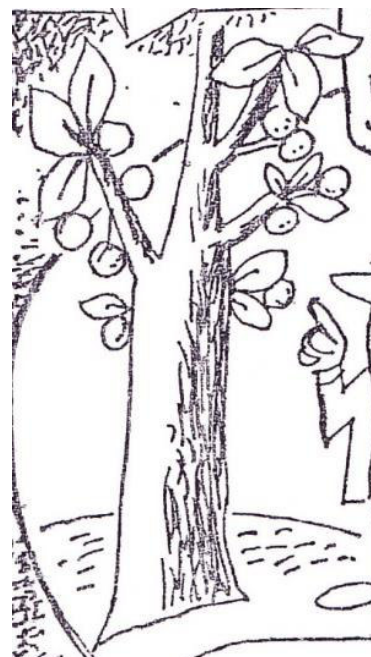


Figura 66. Ejemplos de los usos de las líneas simples. (66a) Viñeta del área B. con líneas simples de fondo para simular una pared detrás de la fila de personajes. (66b) Viñeta del área D. con líneas simples que figuran el campo de cultivo árido debajo de los personajes de la viñeta. (66c) Detalle de la viñeta del área G., que muestra una acumulación de líneas simples pequeñas para dar la impresión de sombra y de textura de corteza de árbol. Julio Fairlie, "Proyecto de aniquilación agropecuaria". 7 días del Perú y del mundo del diario *La Prensa*. 4 de junio de 1967. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

Los personajes antropomorfos son todos masculinos y están dibujados en la proporción de tres cabezas, la misma que se reconoce en las obras de Fairlie analizadas hasta este momento. Se registran 20 personajes diferentes, de los cuales uno se repite en tres viñetas individuales (áreas B., D. y G.) y también en la tira cómica (área H.). Se identifican tres grupos de figuras gracias a la vestimenta que usan. El primero es el grupo de los que visten traje, camisa, corbata, zapatos y en algunos casos sombrero tipo fedora o jipijapa (*Figura 67a*). El segundo está conformado por aquellos que visten una camisa, algunas veces remangada hasta o sobre los codos, pantalones y zapatos. En ocasiones llevan chaleco y sombrero de ala ancha para cubrirse del sol, como es el caso del personaje recurrente (*Figura 67b*). Por último, se encuentran aquellos en los que no se distingue una vestimenta especial, pero debido al contexto en el que se encuentran, se les relaciona con el segundo grupo.

a.



b.



Figura 67. Personajes representados. (67a) El funcionario del Estado, detalle de la tira cómica en el área H. de la página. (67b) El trabajador de la tierra o campesino, detalle de viñeta en el área B. Julio Fairlie, "Proyecto de aniquilación agropecuaria". 7 días del Perú y del mundo del diario *La Prensa*. 4 de junio de 1967. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

Por otro lado, cinco personajes de características zoomorfas, cuatro de ellos corresponden a animales de crianza de campo o granja: dos vacas, un burro y un camélido andino (una alpaca o una llama). El estilo de dibujo de estas figuras es más

cercano a la realidad anatómica de los animales, sin perder el carácter esquemático del humorista gráfico, puesto que los rasgos distintivos de cada uno de ellos están representados para asegurar la equivalencia con el referente real. La quinta figura es la de un elefante, el cual se encuentra en el techo del edificio de la viñeta sin perigrama del área A. (*Figura 65*). Sin embargo, esta figura expresa una función icónica distinta a la de su referente en la vida real, es decir que no representa el animal elefante, sino parte del mismo edificio sobre el que está dibujado, debido a que lleva ornamentos iguales a los de este. Esta figura se lee como una desviación de la realidad, por lo que es comentada más adelante dentro del tema de la retórica.

Fairlie hace poco uso de la tinta negra para algunos detalles de los personajes descritos: el traje de uno de los hombres, el chaleco de otro, las corbatas y las manchas de las vacas. También se puede observar que el artista utiliza el negro para marcar algunos elementos del edificio anteriormente mencionado (*Figura 65*). Otro de los elementos que casi desaparece en esta obra es la línea cinética, puesto que solo se emplea en dos ejemplos, en ambos casos para representar el movimiento de las figuras: cuando uno de los hombres mueve la mano izquierda y cuando otro que está sentado cae de espaldas (*Figura 68*).



Figura 68. Detalle de viñeta del área E. Líneas cinéticas de movimiento sobre el personaje que cae. Julio Fairlie, “Proyecto de aniquilación agropecuaria”. 7 días del Perú y del mundo del diario *La Prensa*. 4 de junio de 1967. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

Por el contrario, la carga lingüística aumenta considerablemente en esta página. En las siete viñetas y la tira cómica existe intercambio de diálogo o expresiones individuales de los personajes, con un total de 17 globos con perigrama y una locución sin perigrama. El formato de los textos de conversación es de trazo simple, con tipografía Sin *Serif* y en mayúsculas. Asimismo, las cartelas presentan el mismo formato y son dispuestas para dos tipos de funciones: las que se emplean para designar instituciones, dibujadas en muebles e inmuebles y las que se usan para dotar de una nueva personalidad a los personajes, escrita en la vestimenta de los mismos. Una mención aparte merece el título de la página, cuyas letras conservan las características del grupo Sin *Serif*, pero tienen el cuerpo en blanco y presentan una línea negra de borde para perfilar cada una; están escritas en mayúscula y son de mayor tamaño que las cartelas y textos de globo.

En virtud de que solo existe una tira cómica, se procede a analizar la secuencialidad en ella, de acuerdo a los criterios de Scott McCloud y su libro *Understanding comics* (1994). La tira en cuestión se encuentra ubicada en la esquina inferior derecha de la página y consta de tres viñetas en la que aparecen dos personajes dialogando (*Figura*

69); no hay *gutters* entre cada una de las escenas. De acuerdo a McCloud, este tipo de paneles tiene una transición llamada “de sujeto a sujeto” en la que “mientras se fija dentro de una escena o idea, nótese el grado de involucramiento del lector que es necesario para hacer estas transiciones significativas” (p. 71).



Figura 69. Tira cómica. Julio Fairlie, “Proyecto de aniquilación agropecuaria”. 7 días del Perú y del mundo del diario *La Prensa*. 4 de junio de 1967. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

Para entender esto a continuación se transcribe la narrativa de la tira:

- Viñeta 1: El personaje de traje señala un animal a su derecha y expresa “¡Qué vaca tan rara! ¡No tiene ubres!”. El personaje de sombrero de ala ancha contesta “No es vaca, ¡es burro!”.
- Viñeta 2: El mismo personaje de traje mira y señala a su izquierda y le dice al personaje de sombrero ancho “No... me refiero a aquel...”. El segundo personaje mira hacia donde el primero señala.
- Viñeta 3: El personaje de sombrero ancho le dice al personaje de traje “¡Ese es un toro!”. El segundo personaje se tapa la boca con la mano izquierda. Las líneas diagonales dibujadas en su rostro y las gotas al lado izquierdo de su cabeza demuestran una expresión de vergüenza.

El involucramiento del observador de la obra sucede de diversas maneras. Primero, entre la viñeta 1 y la viñeta 2 existen muchas posibilidades de intervención: el personaje de traje debe cambiar de sitio para señalar a otro animal, él mismo debe girar sobre su eje para mirar hacia otra área, o alejarse a cierta distancia y encontrar al nuevo animal señalado -por esta razón el burro de la viñeta 1 ya no se ve-, el personaje de sombrero de ala ancha debe caminar junto a él, girar y mirar hacia el otro animal, etc.

Segundo, de la viñeta 2 a la viñeta 3 no existe mucho intervalo, sin embargo, se observa un cambio de posición en el personaje de sombrero de ala ancha y un cambio de expresión en el personaje de traje. Pero, más importante aun, cuando el peso del humor cae sobre las descripciones erróneas que da el personaje de traje, es necesario saber que la vaca a la que él se refiere no es verdaderamente una vaca y, si bien el personaje de sombrero indica que es en realidad un toro, el observador no lo ve, porque el animal no está dibujado presente. El espectador imagina que se trata de un toro para completar la situación humorística. Todas las posibilidades descritas, y muchas otras más, ocurren solo en el espectador, así es como da sentido a la secuencia.

El tratamiento temático planteado por Fairlie es directo, inferido por el título “PROYECTO DE / ANIQUILACIÓN / AGROPECUARIA” y por la viñeta sin perigrama del área A., en donde se lee el texto “SISTEMA / NACIONAL / DE / PLANIFICA- / CION / AGROPECUA- / RIA / - / MINISTE- / RIO DE / AGRICUL- / TURA / - / INFRA- / ESTRUC- / TURA DE / LANAS / Y / PELOS / -”. Con esta información se deduce que el tema abordado en esta página es el de la Reforma Agraria, instituido durante el primer gobierno de Fernando Belaunde Terry. Las otras escenas de la obra aportan a la comprensión de la misma. Regresando a la representación del edificio (*Figura 65*), se puede apreciar que está constituido por cuatro bloques paralelepípedos. En lo más alto se observa un elefante que lleva formas cuadrangulares delgadas, largas, pintadas de negro, puestas una al lado de la otra y cuadrados pequeños dibujados en líneas horizontales y verticales que se entrecruzan, todos ellos similares a los que se ven en el edificio. Estos detalles son las ventanas de la construcción, por lo que se argumenta que el elefante cumple la función más bien de remate del edificio y no la de un animal.

De la ventana superior más grande se asoma el busto de un personaje masculino vestido de traje y corbata, que lleva un telescopio por el cual mira hacia el lado opuesto de la viñeta. El hombre está en posición de $\frac{3}{4}$ y, su rostro es alargado, tiene cabello corto, ojos redondos con ojeras y sus párpados son caídos. La nariz es tipo aguileña y tiene la barbilla partida. Hacia la izquierda de la figura se aprecia el texto “CUBAS / V.” y una flecha con dirección a él (*Figura 70*). Se trata del entonces Ministro de Agricultura, Rafael Cubas Vinatea, quien permaneció en el cargo desde el 15 de setiembre de 1965 hasta el 24 de noviembre de 1966 (Es.wikipedia.org, 2016).



Figura 70. Retrato caricaturizado del Ministro de Agricultura Rafael Cubas Vinatea. Julio Fairlie, “Proyecto de aniquilación agropecuaria”. 7 días del Perú y del mundo del diario *La Prensa*. 4 de junio de 1967. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

El globo de diálogo del ministro expresa la frase “¡AJAJ! / LAS PAPAS / BROTAN YA”, lo que indica que el personaje en realidad utiliza el telescopio para mirar hacia el campo de cultivo que se muestra en el horizonte y no hacia el lado opuesto de la viñeta. Esta duda puede crearse debido a que la posición del edificio tiene un eje direccional que apunta hacia el área derecha de la obra, mientras que el horizonte es dibujado por el artista en el centro de la misma, pero para que el personaje esté verdaderamente hablando del campo de sembradío, debería girar hacia su izquierda. Otro síntoma que desbalancea la perspectiva es que Fairlie dibuja el edificio en ángulo visual picado y el fondo del campo en manera frontal.

Los textos escritos en el edificio hacen referencia a dos instituciones involucradas en el proceso de la Reforma Agraria. El primero es el Sistema Nacional de Planificación del Desarrollo Económico y Social (actual Sistema Nacional de Planeamiento Estratégico), que existe desde 1962 (Junta del Gobierno Militar, 1962) con el fin de “coordinar y viabilizar el proceso de planeamiento estratégico nacional para promover y orientar el desarrollo armónico y sostenido del país” (Ceplan.gob.pe, 2016).

El segundo es el Ministerio de Agricultura (hoy Ministerio de Agricultura y Riego) que, en realidad, no tuvo a su cargo la ejecución directa de la reforma, puesto que dicha labor recayó en “instancias ejecutivas, asesoras y financieras, a cargo del Instituto de Reforma y Promoción Agraria (IRPA), el Consejo Técnico de Reforma y Promoción Agraria y la Corporación Financiera de Reforma Agraria (CORFIRA), respectivamente” (Matos Mar y Mejía, 1980, p. 101). Dentro del IRPA, funcionaba el Consejo Nacional Agrario y, a su vez, dentro de este se encontraba el Ministro de Agricultura (Matos Mar y Mejía, p. 101), por esta razón es que Fairlie dibuja a Rafael Cuba en esta viñeta, debido a su relación con la reforma agraria. La tercera “institución” mencionada, “Infraestructura de lanas y pelos”, no existe, pero la mención del artista se refiere al sector ganadero que también fue afectado por este proceso.

En el Capítulo 2 de la tesis se discute el tema de la reforma agraria y se explica que una de las razones de su fracaso fue la extrema duración del tiempo que le tomó al Estado realizar la redistribución de tierras a los sectores del campesinado, debido, entre otras cosas, a los largos trámites, la falta de apoyo técnico prometido y al sabotaje económico por parte del Congreso. Los historiadores coinciden también en que la burocracia jugó un papel importante en la debacle de esta importante medida para el desarrollo social y económico de la población más pobre del país.

Considerando esta situación, Julio Fairlie presenta la página “Proyecto de aniquilación agropecuaria” en la que ilustra el aspecto burocrático y la falta de preparación, según la perspectiva del artista, por parte de los funcionarios encargados de la reforma. En cinco viñetas y una tira cómica, Fairlie plantea situaciones relacionadas a la agricultura y a la ganadería, en las que los trabajadores del Estado demuestran carecer de las competencias para realizar su labor.

El primer ejemplo a analizar es la viñeta con perigrama del área G. que muestra dos personajes de pie que miran hacia un árbol de frutas que se encuentra al lado de ellos (*Figura 71*). El personaje que está más cerca al árbol viste de traje con corbata y lleva un sombrero. Con la mano derecha señala el árbol y con la mano izquierda sostiene una figura cuadrangular que representa un folder, una hoja o algún otro utensilio para tomar apuntes. La cabeza del personaje está ligeramente inclinada hacia atrás para mirar hacia las frutas del árbol que se encuentran a una altura más elevada. Este personaje representa al funcionario del Estado. La segunda figura viste de camisa remangada,

chaleco, pantalones y lleva un sombrero de ala ancha. Tiene las manos en la cintura y su mirada de disgusto se dirige hacia el hombre de traje. Este personaje representa al trabajador de la tierra o campesino.

Fairlie desarrolla aquí una interpretación respecto a la manera en que se llevan a cabo los servicios prestados por el Gobierno para todos aquellos que reciben terrenos de cultivo durante este proceso. Una de las acciones planteadas en la Ley de Reforma Agraria N° 15037 -y señalada en el Art. 134- fue el apoyo técnico a las comunidades campesinas para que puedan trabajar las tierras adquiridas (Congreso de la República del Perú, 1964, p. 30). Por eso es que en esta escena el técnico que supervisa el cultivo del campesino promete “enseñar a abonar la tierra”, ya que, según él, las “sandías no desarrollaron”, cuando en realidad el campesino, al responder “¡Son naranjas, Sr. Técnico de la Oficina de Promoción Agraria!”, demuestra que el trabajador del Estado desconoce la información básica para la labor agrícola.



Figura 71. Viñeta con perigrama donde dialogan el funcionario del estado y el campesino. Julio Fairlie, “Proyecto de aniquilación agropecuaria”. 7 días del Perú y del mundo del diario *La Prensa*. 4 de junio de 1967. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

Un segundo caso es el de la viñeta sin perígrama del área E. que muestra dos vacas, una parada en sus cuatros patas y la otra sentada en sus dos patas inferiores, a la manera de un humano (*Figura 72*). Esta última, además, lleva la pezuña superior derecha hacia la cintura y la superior izquierda la extiende como pidiendo algo. Un tercer personaje aparece sentado detrás de un escritorio donde se lee el texto “INSTITUTO / PERUANO DE / LA LECHE”. Este hombre viste de traje y zapatos (aunque no es muy) y muestra una expresión de sorpresa y/o alarma en el rostro, causada por las interlocutoras que tiene al frente, además de estar en proceso de caer de espaldas de la silla; la locución en el globo de diálogo de aquella sentada en dos patas: “¿Qué espera? Venimos por el permiso de ordeño”. El personaje humano es la representación del burócrata que se encuentra en oficina y cuyo cargo es innecesario para el proceso de la reforma.



Figura 72. Representación icónica de la burocracia en el proceso de la reforma agraria. Julio Fairlie, “Proyecto de aniquilación agropecuaria”. 7 días del Perú y del mundo del diario La Prensa. 4 de junio de 1967. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

Ambos ejemplos muestran la visión del artista sobre la institucionalización de la burocracia y la incapacidad de los funcionarios en el desarrollo de la reforma agraria. En la primera viñeta, el humor político cae sobre el técnico que no sabe diferenciar entre una naranja y una sandía y por eso promete una capacitación al campesino que, según él, no sabe abonar su tierra. Por otro lado, en la segunda escena, que trata el tema de la ganadería, se combinan dos acciones para la carga humorística: la existencia de un organismo que entregue permisos para ordeñar vacas, llamado “Instituto de la leche” y que ellas mismas sean las que asistan a solicitarlo.

Con la creación de estos escenarios imaginarios, Fairlie centra su burla en dos aspectos específicos del tema de la reforma agraria, la ejecución administrativa general y los procesos técnicos prometidos a los campesinos. Si bien el debate previo a la promulgación de la ley es una muestra de la importancia de este tema para el desarrollo económico y social igualitario del país, el documento final y la ejecución de la reforma evidencian intereses particulares por parte de los partidos políticos, como sucedió con la exclusión de las haciendas azucareras relacionadas al APRA dentro de la cláusula de expropiación de tierras.

Aunque el artista no incluyó a los líderes políticos dentro de las viñetas, sí trasluce el beneficio económico particular que recibieron otros sectores como las cooperativas, el estado o los hacendados, que no son los campesinos. Esto se muestra en el área C., donde tres personajes masculinos son dibujados a medio cuerpo, dos de ellos vestidos de traje y el tercero, de camiseta con mangas largas. Todos tienen una amplia sonrisa que deja ver grandes dientes, las cejas fruncidas, narices y orejas grandes y los brazos extendidos hacia arriba, como si se tratase de una celebración. Sobre ellos se lee la cartela “¡QUÉ BUENA IDEA LA PROMOCIÓN / AGROPECUARIA!” y delante de ellos se muestran papeles apilados, monedas puestas una sobre otras y grandes bolsas cerradas con el signo del dólar en el centro. Fairlie dota de una nueva personalidad a los hombres al escribir sobre cada una de sus camisetas las palabras “MAFFIAS” (*sic*), “MERCADO NEGRO” y “BUROCRATAS”, respectivamente. En este sentido, el humorista gráfico relaciona la reforma agraria con las actividades que perjudicaron su apropiado ejercicio, aunque la misma ley tenía la obligación de sancionar a quienes interrumpiesen el debido proceso (Matos Mar y Mejía, p. 101).

En cuanto al uso de la retórica, en esta página no se evidencian figuras lingüísticas ni icónico-lingüísticas, a pesar de la gran cantidad de texto utilizado. No obstante, se puede apreciar una muestra de figura retórica icónica representada por el elefante sobre el edificio de la viñeta sin perigrama debajo del título (*Figura 73*). La desviación de la realidad se presenta con las siguientes características:

- La ubicación del elefante sobre el edificio, en reemplazo de uno de sus bloques (la azotea, los últimos pisos y el remate, por ejemplo).
- El dibujo de ventanas y elementos arquitectónicos en el elefante. El orden de la ubicación de estos detalles corresponde al orden de los mismos en el edificio: elementos arquitectónicos hacia un lado y ventanas al frente.

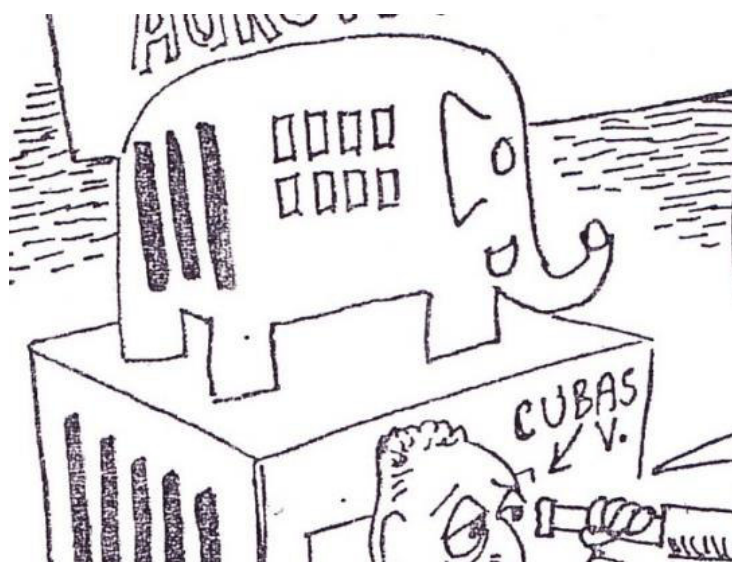


Figura 73. Figura retórica icónica de tipo jerarquizada no reversible. Julio Fairlie, “Proyecto de aniquilación agropecuaria” (detalle). 7 días del Perú y del mundo del diario *La Prensa*. 4 de junio de 1967. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

La figura retórica se ubica en el edificio del Sistema Nacional de Planificación Agropecuaria, donde parte de él es reemplazado por la forma icónica de un elefante, es decir existe una sustitución de elementos. Pero al mismo tiempo el artista procede a dibujar los detalles de la construcción en el animal, causando una adjunción de elementos. Esta relación retórica icónica corresponde a la de “supresión-adjunción de coordinación” (Groupe μ , 2010, p. 268) y del tipo “figura jerarquizada no reversible” (p.

269), gracias a que dos significantes conocidos, /edificio/ y /elefante/, crean un significante nuevo, el /edificio-elefante/ y uno tiene mayor jerarquía que otro, el /elefante/ puede estar subordinado al /edificio/ o viceversa.

Es interesante notar que la proporción juega un papel importante en esta lectura y es que gracias a ella se afirma que el nivel de subordinación es aquel en el que el /elefante/ está subordinado a la figura del /edificio/, puesto que es más pequeño y forma parte de él. No se puede afirmar que el /edificio/ es parte del /elefante/ por más que este cuente con detalles del primero. Esta jerarquía confirma lo expresado a comienzos del análisis de esta obra: el espectador está atraído a visualizar la página y observar un edificio con un elefante, no un elefante con un edificio.

Por último, la unión de estos dos significantes también conlleva a la lectura de la alegoría⁸⁶ del “elefante blanco”, es decir, “ser costoso de mantener y no producir utilidad alguna”⁸⁷. Si bien se sugiere que Fairlie representa al edificio del Ministerio de Agricultura como un inmueble que no es útil para el desarrollo de la reforma, aunque es uno de sus principales administradores, una interpretación más profunda indicaría que es la misma reforma agraria un elefante blanco. La crítica del artista va dirigida hacia la lentitud y el costo que esta empresa produce al Estado.

A comparación de otras piezas estudiadas en la investigación, el entendimiento humorístico de esta obra depende en mayor escala del diálogo que del dibujo. El humor planteado por el artista se puede comprender sin necesidad de ver la imagen, sin embargo, el caso contrario -ver la imagen sin los textos- no asegura esta misma interpretación por completo. No obstante, la única figura retórica icónica empleada en la obra es suficiente para dejar en claro el contexto de los dibujos además de cargar con la crítica del artista.

⁸⁶ alegoría

Del lat. allegoría, y este del gr. ἀλληγορία allēgoría.

1. f. Ficción en virtud de la cual un relato o una imagen representan o significan otra cosa diferente.

2. f. Obra o composición literaria o artística de sentido alegórico.

3. f. *Ret.* Plasmación en el discurso de un sentido recto y otro figurado, ambos completos, por medio de varias metáforas consecutivas, a fin de dar a entender una cosa expresando otra diferente.

Real Academia Española (2014). Alegoría. En *Diccionario de la lengua española* (24.a ed.). Consultado en: <http://dle.rae.es/?id=1gxeXmG>

⁸⁷ Real Academia Española. (2014). Elefante. En *Diccionario de la lengua española* (24.a ed.). Consultado en: <http://dle.rae.es/?id=EW7tcfB>

En el aspecto formal, la característica de la simplificación de las formas continúa en el repertorio artístico del autor, hace uso de ella en la representación de todos los personajes antropomorfos, descuida algunos detalles anatómicos como el dibujo de manos con cuatro dedos en vez de cinco. Con relación a la transformación de la imagen, solo se puede apreciar un caso en el que Fairlie trabaja la equivalencia a partir de los rasgos físicos de Rafael Cubas Vinatea, Ministro de Agricultura, única personalidad pública dibujada en la página (*Figura 74*).

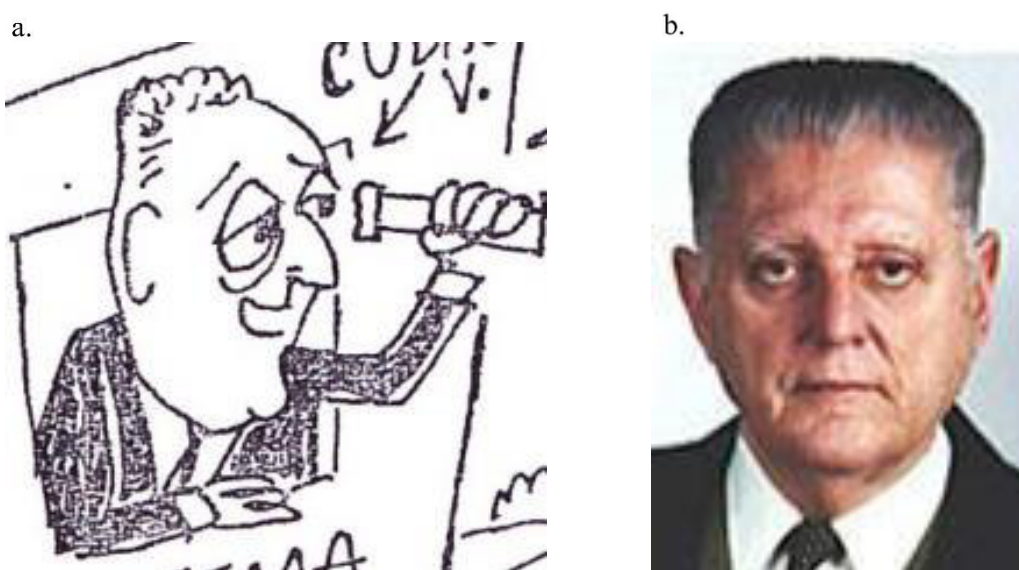


Figura 74. (74a) Representación icónica de Rafael Cubas Vinatea. Julio Fairlie, “Proyecto de aniquilación agropecuaria” (detalle). *7 días del Perú y del mundo* del diario *La Prensa*. 4 de junio de 1967. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú. (74b) Fotografía de Rafael Cubas Vinatea. Fuente: <http://www.infogob.com.pe/Politico/ficha.aspx?IdPolitico=22266515&IdTab=0>

En “Proyecto de aniquilación agropecuaria”, Julio Fairlie trabaja el humor gráfico político de una manera inmediata, por eso deja de utilizar el tratamiento temático indirecto y reduce el uso de la retórica en la composición de la página. Otros ejemplos de este formato se encuentran en las siguientes páginas:

- “Mi voto que boto”, 30 de octubre de 1966 (*Figura 75*)
- “Polémicas”, 6 de noviembre de 1966
- “Ahora es cuando”, 13 de noviembre de 1966
- “Impuestos como cancha”, 20 de noviembre de 1966

- “Sin título”, 25 de junio de 1966
- “Gran mitin DC”, 30 de julio de 1967
- “El ausentismo y la falta de quórum”, 6 de agosto de 1967
- “El 12 veremos quien...”, 5 de noviembre de 1967
- “Sin título”, 12 de noviembre de 1967
- “Burocracia dorada y de la otra”, 31 de diciembre de 1967 (*Figura 76*)
- “La ociosidad es madre de todos los vicios”, 21 de enero de 1968
- “Ahora es cuando”, 28 de enero de 1968
- “Sin título”, 2 de agosto de 1968
- “Poderes sobrenaturales para Hercelles”, 23 de junio de 1968
- “Cuota de sacrificio”, 7 de julio de 1968 (*Figura 77*)
- “Hay golpes en la vida... ¡Yo lo sé!”, 6 de octubre de 1968
- “Sin título”, 10 de noviembre de 1968



Figura 75. Julio Fairlie, "Mi voto que boto". 7 días del Perú y del mundo del diario La Prensa. 30 de octubre de 1966. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

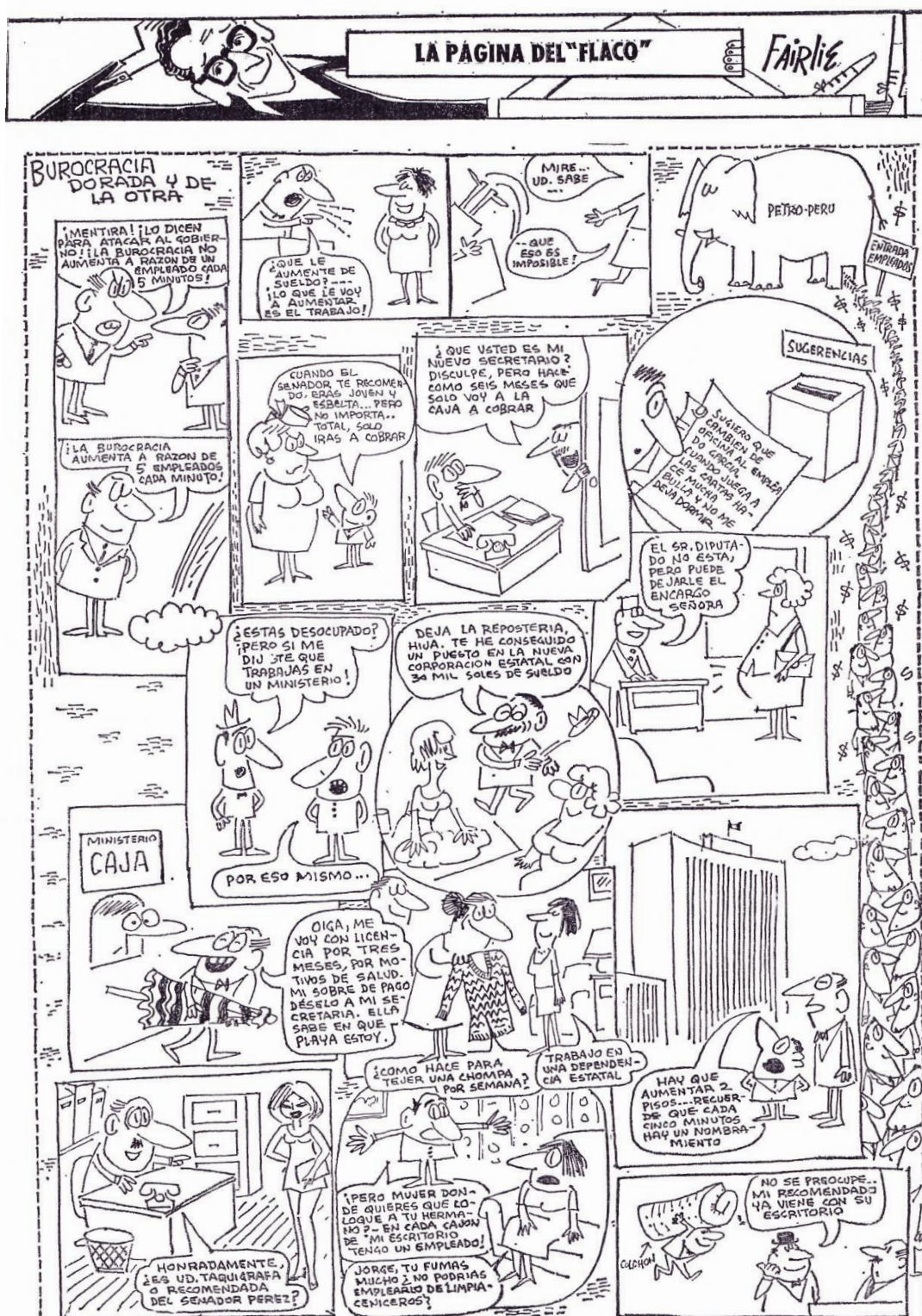


Figura 76. Julio Fairlie, "Burocracia dorada y de la otra". 7 días del Perú y del mundo del diario *La Prensa*. 31 de diciembre de 1967. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.



Figura 77. Julio Fairlie, "Cuota de sacrificio". 7 días del Perú y del mundo del diario La Prensa. 7 de julio de 1968. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

3.3.3.4 “El Faraón Ramscejas I”

Esta obra aparece el día 1 de octubre de 1967 en la página 28 del suplemento 7 días del Perú y del mundo del periódico La Prensa (Figura 78).

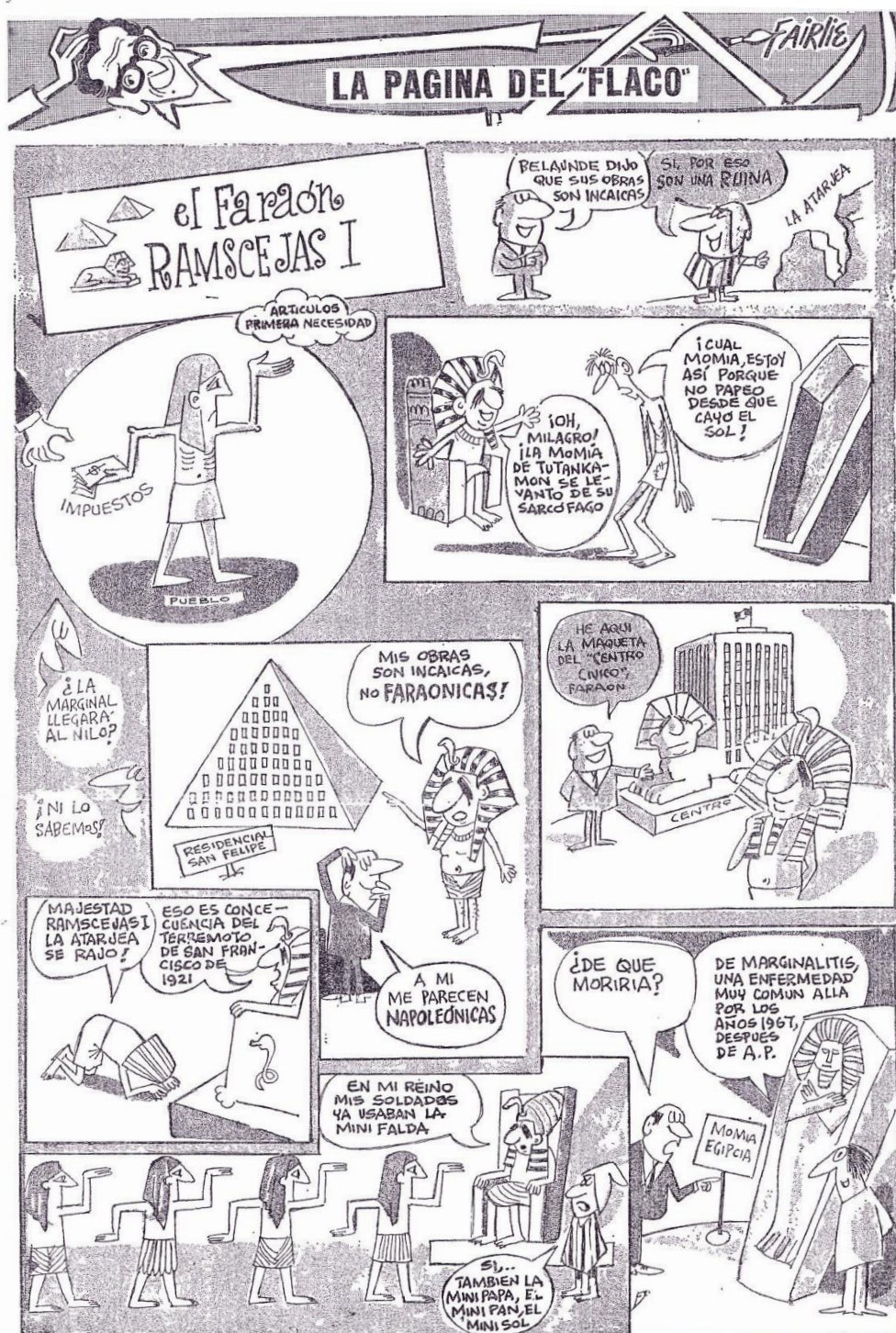


Figura 78. Julio Fairlie, “El faraón Ramscejas I”. 7 días del Perú y del mundo del diario La Prensa. 1 de octubre de 1967. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

El encabezado de esta “Página del flaco” presenta las mismas características formales que en la pieza anterior: formato apaisado cuadrangular sin marco de límite con un tramado de fondo, llevando los valores tonales casi al extremo: la luz total en la figura de Fairlie y la oscuridad del fondo. La figura del autor se encuentra dibujada a lo largo de todo el recuadro y el título y la firma se leen en cartelas separadas.

La página está compuesta de nueve (09) áreas (*Figura 79*) divididas en seis (06) viñetas con perigrama (título de la página y áreas B., C., E., G., H., I.), dos (02) viñetas sin perigrama (áreas A. y D.) y una (01) viñeta mixta (área F.), puesto que presenta líneas de límite sólo tres de sus cuatro lados. En la sección superior de la obra, el título y tres viñetas (áreas A., B. y C.) están dispuestos de a dos, un par sobre otro, de manera que cada una de las escenas tiene un espacio correspondiente y elementos ajenos a ellas no invaden los contextos de otras. Pero en la parte inferior, dos dibujos se ubican sobre otros dos (áreas E., F., H. e I., respectivamente) y, a pesar de que algunos cuentan con perigrama, se observa una interrupción de las escenas por la posición en la que están y por el uso de la línea delimitante para bordear la viñeta. Como resultado, estas parecen estar ubicadas como piezas de rompecabezas.

La forma de lectura de la obra, como sucede en muchas de las páginas de Fairlie estudiadas hasta ahora, no tiene una secuencialidad estricta. Sin embargo, el autor sugiere en esta pieza una lectura que, al menos, inicie en el título -ubicado en la esquina superior izquierda- y finalice con la viñeta situada en la esquina inferior derecha (área I.); las escenas entre estas dos pueden leerse en diverso orden. Esto ocurre porque la historia ocurre en torno a un solo personaje (el faraón Ramscejas I) mencionado en el título que, al mismo tiempo, define el contexto desarrollado en las viñetas. La última ilustración (área I.), por otro lado, habla de la muerte de este personaje, por eso alude al fin del relato (*Figura 80*). Entonces sí se considera una relación entre las escenas -excluyendo el título y la del final, pero no necesariamente una secuencialidad de tiempo-espacio, la transición entre ellas es de tipo “aspecto a aspecto” (McCloud, p. 72), debido a que son ejemplos de la misma idea.

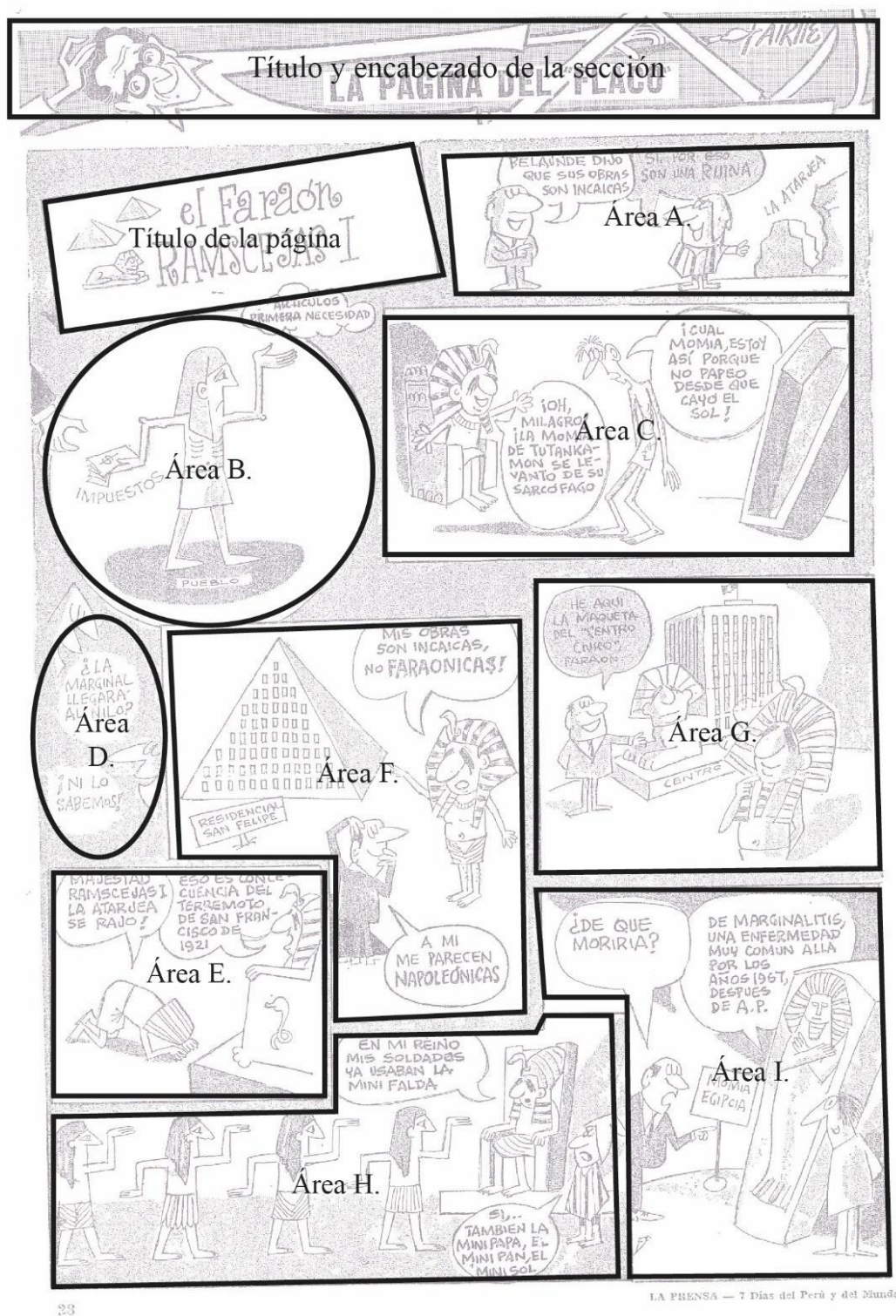


Figura 79. Esquema de la distribución de las áreas encontradas en la página “El faraón Ramscejas I”.



Figura 80. Viñeta con perigrama, propuesta como escena final en la lectura general de la página. Julio Fairlie, "El faraón Ramscejas I" (detalle). 7 días del Perú y del mundo del diario *La Prensa*. 7 de julio de 1968. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

El fondo de la página es neutro, realizado con el tramado de impresión hecho de puntos pequeños que asemeja el color gris claro. En contraste a esto, cada una de las escenas tiene fondo blanco y en algunos casos el mismo tramado es usado en diferentes escalas de valores tonales por el artista para dar volumen (sombras) a las formas o personajes dibujados, o para señalar la tridimensionalidad de la escena -piso, horizonte, pared, etc.- (Figura 81).



Figura 81. Viñeta con tramado para simular el piso de la escena, además de sombras detrás del trono del faraón Ramscejas I. Julio Fairlie, "El faraón Ramscejas I " (detalle). *7 días del Perú y del mundo* del diario *La Prensa*. 7 de julio de 1968. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

La perspectiva espacial se puede reconocer en cinco viñetas (áreas A., C., G., H. e I.), gracias al trazo de una línea horizontal (recta o curva) o al uso del tramado como valor tonal contrastante -gris-, para diferenciar el piso del fondo. En las otras escenas, en cambio, no se aprecia la representación del espacio sobre el fondo y parece que las figuras están flotando. Por otro lado, los planos identificados en las ilustraciones son el plano general, entero y americano (también llamado de $\frac{3}{4}$).

La cantidad de expresiones lingüísticas está compensada con el número de figuras. En siete viñetas se puede apreciar que por cada personaje principal en escena hay un globo de diálogo con perigrama. En las dos viñetas restantes, solo habla una figura o no hay conversación y se usa otra forma lingüística, las cartelitas, con las que el artista dota de una nueva personalidad a un dibujo o señala un lugar. Todas estas inscripciones están escritas con tipografía Sin *Serif* en mayúsculas y son de tamaño pequeño.

El título merece una mención aparte, puesto que está realizado con una combinación de letras mayúsculas y minúsculas, todas del tipo *Serif*. Además, las gotas (trazos finales de forma redondeada) y las mismas *serif* de las letras "a", "r", "R", "n", "S", "C" y "J" están ornamentadas con volutas (*Figura 82*).



Figura 82. Título de la página. Julio Fairlie, "El faraón Ramscejas I " (detalle). *7 días del Perú y del mundo* del diario *La Prensa*. 7 de julio de 1968. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

Los personajes representados en la obra conservan el estilo esquemático característico de Fairlie. Algunos de ellos mantienen la proporción de tres cabezas, pero otros presentan proporción de dos y cuatro. Todos los personajes son de género masculino y, debido al tipo de vestimenta y recurrencia, se identifican algunos principales y secundarios:

- El faraón Ramscejas I: aparece en la mayoría de las escenas (*Figura 83*). Lleva un tocado de tela rayada que cae hacia los lados de su rostro y del cual sobresale una forma alargada y curva, un pectoral compuesto de cuentas cuadrangulares unidas una al lado de la otra y viste una falda corta con pliegues. Además, una figura delgada, larga y rayada cuelga de su barbilla y en una de las viñetas porta un tocado diferente: rayado y alargado hacia arriba, muy parecido a un panal de abejas. El rostro del faraón está compuesto de dos rasgos exagerados en su tamaño: las cejas pobladas hechas con varias líneas simples, que cubren sus ojos y la nariz redonda compuesta por una gran línea curva que casi compone una parábola. Las orejas y la boca son de proporción más pequeña. Debido a que no lleva vestimenta en la parte superior de su cuerpo se distingue su torso desnudo y el abdomen ligeramente abultado.



Figura 83. El faraón Ramscejas I. Julio Fairlie, "El faraón Ramscejas I " (detalle). *7 días del Perú y del mundo* del diario *La Prensa*. 7 de julio de 1968. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

- Súbditos o personajes de menor rango al faraón: están presentes individualmente o en conjunto en cuatro viñetas de la página (*Figura 84*). Son de contextura muy delgada, visten tocado gris y falda corta con diferentes tipos de pliegues. En dos de las escenas estas figuras son dibujadas en una posición muy particular: de perfil, mirando hacia la izquierda, con los brazos doblados en los codos y muñecas, el brazo izquierdo hacia arriba y el derecho hacia abajo; las piernas permanecen estiradas y con las puntas de los pies también señalando hacia la izquierda.

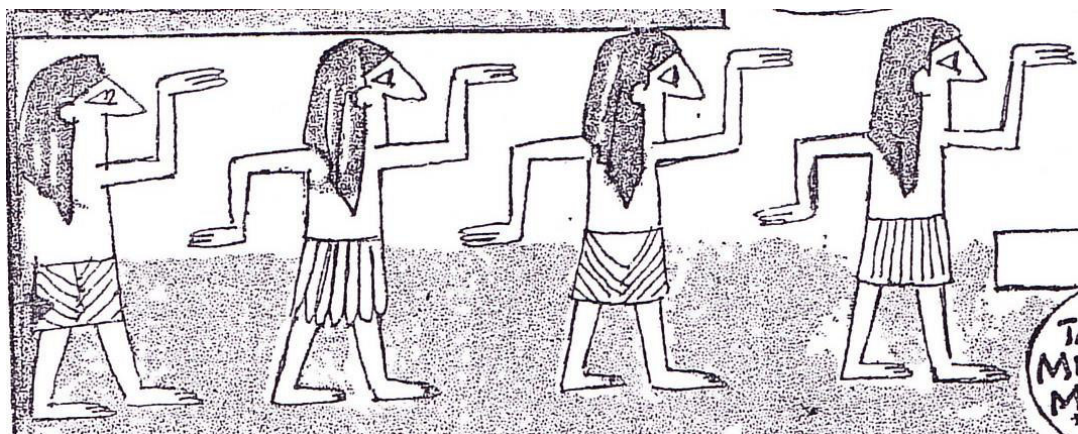


Figura 84. Súbditos o personajes de menor rango que el faraón, ubicados en la viñeta del área H. Julio Fairlie, "El faraón Ramscejas I " (detalle). *7 días del Perú y del mundo* del diario *La Prensa*. 7 de julio de 1968. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

- Acompañante 1: Este personaje masculino aparece en cuatro viñetas y viste de camisa, traje, corbata y zapatos (*Figura 85a*). Su rostro está retratado con todos sus rasgos, de los que sobresale la nariz por su gran tamaño. Tiene poco cabello, dibujado solo en la parte trasera con unas cuantas líneas o de forma irregular de color negro sobre la oreja. Una característica interesante es que el artista dibuja a este personaje siempre con los ojos cerrados.

- Acompañante 2: personaje masculino que aparece en dos escenas (*Figura 85b*). Está vestido con un gorro con orejeras largas que le cubren los lados del rostro, un poncho largo y triangular con rayas verticales, pantalones que van hasta debajo de la rodilla y no lleva calzado. Al igual que el personaje anterior, de todos los rasgos físicos sobresale la nariz de forma ovalada.

a.



b.

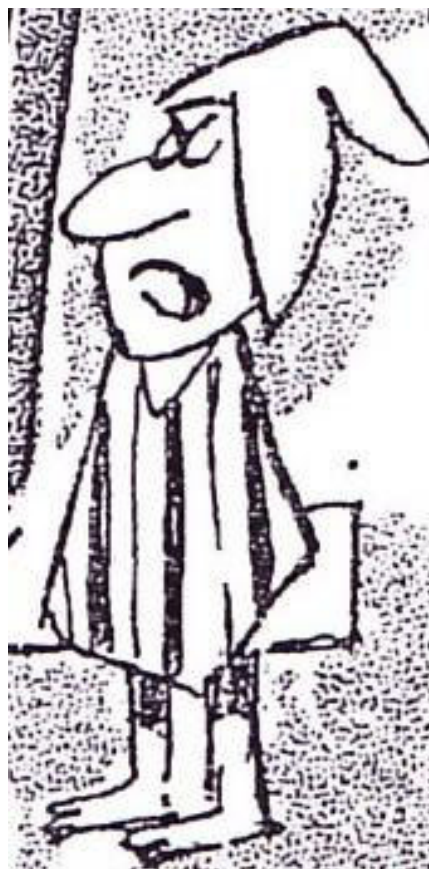


Figura 85. Personajes recurrentes dibujados junto a la figura el faraón. (85a) “Acompañante 1” en viñeta del área F. (85b) “Acompañante 2” en viñeta del área H.. Julio Fairlie, “El faraón Ramscejas I ” (detalle). 7 días del Perú y del mundo del diario *La Prensa*. 7 de julio de 1968. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

- Otros personajes secundarios: una de las escenas muestra dos cabezas flotantes que dialogan, ninguna tiene cabello, sus ojos están cerrados, sus bocas abiertas y sus narices son destacan por el tamaño. En la última viñeta hay un personaje masculino vestido con una camiseta de mangas largas, pantalones y zapatos. Se encuentra dibujado de perfil y los rasgos más destacados son la nariz y ojos grandes y redondos.

Todos los elementos que visten la representación icónica del faraón y sus súbditos pertenecen al contexto del Antiguo Egipto: los tocados del faraón son el claft y una corona, la figura que sobresale del mentón es la barbilla postiza y la falda que llevan los personajes es el shenti (*Figura 86*). Además, se reconocen otras imágenes icónicas de este entorno, como una pirámide, una esfinge y un sarcófago. De otro lado, el

“acompañante 2” representa a la población de la Sierra del Perú, por llevar la vestimenta típica representada por el chullo y el poncho.

a.

b.

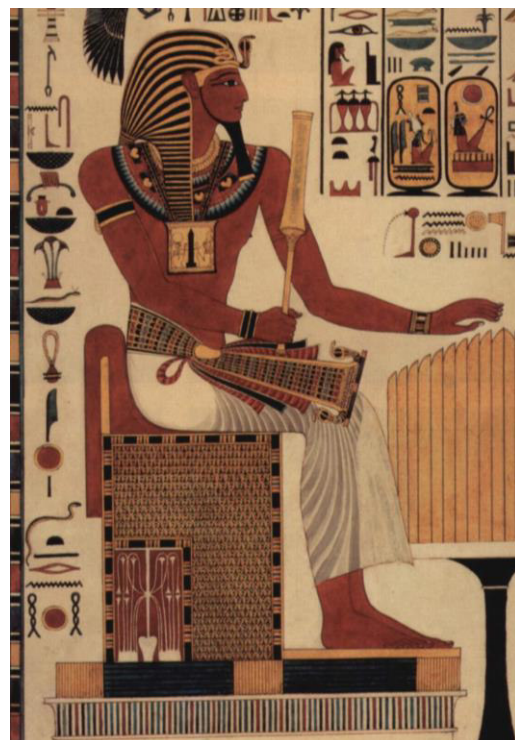


Figura 86. Comparación de la vestimenta dibujada por el artista y la vestimenta representada en un mural egipcio. (86a) Faraón Ramscejas I en su trono. Julio Fairlie, “El faraón Ramscejas I” (detalle). *7 días del Perú y del mundo* del diario *La Prensa*. 7 de julio de 1968. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú. (86b) Seti I, con shenti y claf. Imperio Nuevo. Fotografía original de Henry William Beechey, circa 1818. Ubicación actual: Museo Británico. Fuente: *The Yorck Project: 10.000 Meisterwerke der Malerei*. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/29/Henry_William_Beechey_001.jpg

El tratamiento temático que presenta Fairlie en esta pieza es indirecto, puesto que se puede reconocer dos tipos de contenidos. El tema inmediato es uno de tipo histórico, en el que el artista retrata el contexto del Antiguo Egipto; sin embargo, el segundo tema, el político, puede interpretarse con la ayuda de los personajes representados y el contenido en los diálogos.

El faraón Ramscejas I es una creación del humorista gráfico, nacida de la composición de la figura icónica del presidente Fernando Belaunde Terry como un faraón. Esta afirmación se basa en el dibujo de las cejas características con las que Fairlie retrata al líder del partido Acción Popular en más de una de sus páginas. La

asociación de las dos imágenes -la de presidente y la de faraón- se basa en que ambas son figuras de poder político. Como se menciona en el párrafo anterior, el tema político se intuye no solo por la participación de este personaje en la obra, sino por el contenido de las viñetas de la misma.

En cinco escenas de “El faraón Ramscejas I” se aprecia que el /presidente-faraón/ está involucrado en conversaciones y contextos donde sus obras públicas y medidas de gobierno son cuestionadas, puestas en ridículo o calificadas de egocentristas, por otros personajes.

Así, por ejemplo, se observa el caso de la viñeta donde el /presidente-faraón/ está sentado en un trono, sonriente y expresa “¡Oh, milagro! ¡La momia de Tutankamon se levantó de su sarcófago [!]”. Esta frase la dirige a un personaje masculino, con ojos blancos -sin pupilas o iris-, alto y de contextura muy delgada -representada por las líneas simples trazadas en su cuerpo que simulan sus costillas. Viste solo una falda o shenti que tiene un parche cosido hacia su lado izquierdo. Este personaje tiene la postura encorvada hacia adelante y las piernas ligeramente inclinadas. Su respuesta a Belaunde Terry es: “¡Cual momia, estoy así porque no papeo desde que cayó el sol!”, expresado con un semblante de aflicción pura (Figura 87).

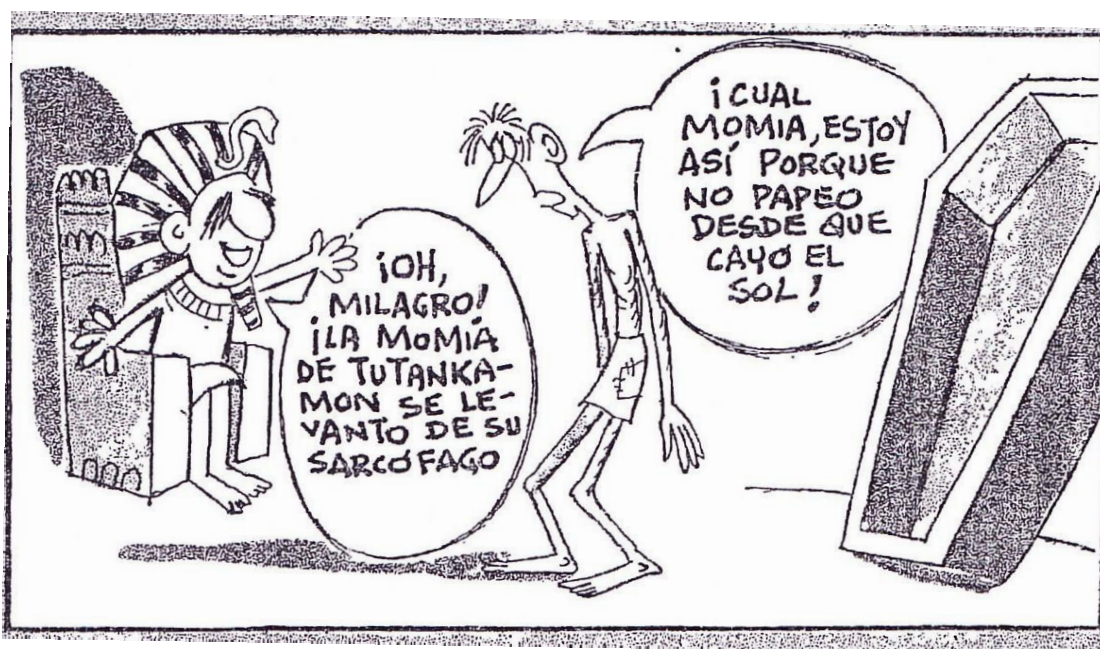


Figura 87. Viñeta del faraón Ramscejas I y un súbdito con rasgos de hambruna. Julio Fairlie, “El faraón Ramscejas I” (detalle). 7 días del Perú y del mundo del diario *La Prensa*. 7 de julio de 1968. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

De acuerdo al análisis del Capítulo 2, los historiadores Contreras y Cueto (2007) tipifican al año 1967 como aquel en que el gobierno de Belaunde comenzó a colapsar, debido, entre otras cosas, a la crisis económica creada por la devaluación del Sol (p.322). Este asunto afectó a la población peruana más pobre, puesto que los bienes básicos empezaron a subir de precio. Con esto en cuenta, Fairlie realizó una representación icónica del hambre y la pobreza que estos ciudadanos sobrellevaron durante los últimos años de su administración.

El trabajo de las obras públicas fue también afectado por este problema. El plan de gobierno de Belaunde implicaba que aquellas beneficien a los peruanos mediante la generación de nuevos puestos de trabajo y mejora de los servicios. Sin embargo, en un momento de crisis, la continuación de obras de gran envergadura como la ampliación de la planta de agua potable, la Atarjea, o la construcción del Centro Cívico, fueron criticadas por la prensa, debido a que la economía nacional no podía costear ese gasto.

Por esta razón, Fairlie se apropió de la filosofía andina expresada por Belaunde Terry en su obra *La conquista del Perú por los peruanos* (1959), en la que defiende una ideología basada en los conocimientos heredados del imperio incaico y el periodo de conquista, pues la nación actual es el resultado de ambos (p. 17). Con el propósito humorístico de tocar el tema de las obras públicas de Belaunde, el artista modificó este concepto para referirse a las “obras incaicas”, como sinónimo de “antiguas”, “arcaicas”, “ruinosas”, pero al mismo tiempo como “suntuosas”, “ostentosas” y “soberbias”.

Este tema se observa en cuatro de las viñetas donde se hace referencia justamente a la Atarjea, el Centro Cívico (hoy, centro comercial Real Plaza - Centro Cívico) y la Residencial San Felipe. Por ejemplo, en una de las escenas ubicadas en la parte superior de la página, los personajes identificados como “acompañante 1” y “acompañante 2” (o “serrano”) tienen una conversación en la que el primero expresa que “Belaunde dijo que sus obras son incaicas” y el segundo le contesta “Sí, porque son una ruina”, mientras que con la mano izquierda le señala una construcción resquebrajada con la cartela “LA ATARJEJA” (*Figura 88*). De esta manera el artista se burla de la decisión del presidente por continuar con las construcciones planificadas en su gobierno y, en el caso específico

de la planta de agua potable, se refiere a los daños ocurridos durante la ejecución de la obra.



Figura 88. Conversación entre el "acompañante 1" y el "acompañante 2". Julio Fairlie, "El faraón Ramscejas I" (detalle). 7 días del Perú y del mundo del diario *La Prensa*. 7 de julio de 1968. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

Otra muestra de lo mismo es lo dibujado en la viñeta donde se aprecia al /presidente-faraón/ conversando con el personaje "acompañante 1" (área F.) y al lado de ellos se encuentra una pirámide con pequeños recuadros colocados en filas, unos debajo de otros en una de sus caras, es decir, ventanas. Justo delante de la pirámide se observa un cartel que dice "RESIDENCIAL / SAN FELIPE". Belaunde Terry le dice a la segunda figura "[i] Mis obras son incaicas, no faraónicas!", aludiendo a la construcción arquitectónica al lado de ellos. El "acompañante 1" le contesta "A mí me parecen napoleónicas", haciendo una referencia al adjetivo deonomástico⁸⁸ derivado de Napoleón Bonaparte, que significa "grandioso y fastuoso" (Personajes adjetivados, 2007). Esta connotación de grandeza no solo se refiere al tamaño de las obras, sino también a un sentido de vanidad (*Figura 89*).

⁸⁸ Derivado de un nombre.



Figura 89. Viñeta con la representación icónica del Residencial San Felipe, según el artista. Julio Fairlie, “El faraón Ramscejas I” (detalle). *7 días del Perú y del mundo* del diario *La Prensa*. 7 de julio de 1968. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

En concordancia con lo anterior, el problema del obstruccionismo por parte de la coalición APRA-UNO jugó un papel agravante a la situación de crisis, puesto que el Congreso de la república muy tardíamente aprobó una reforma tributaria que elevó (Palacios, p. 170) y, nuevamente, fue la población más pobre la que sufrió las consecuencias. Julio Fairlie personificó esta realidad con la imagen de un personaje identificado por una cartela como el “pueblo”, que viste a la manera de la figura del “súbdito” y presenta esa misma postura hierática de perfil, pero esta vez hay elementos que lo acompañan y otorgan una mayor comprensión de lo que se representa en esta viñeta.

La figura icónica /pueblo-súbdito/ tiene una expresión de tristeza reflejada en su rostro, una línea curva hacia abajo que representa su boca. La delgadez de su cuerpo se revela con el dibujo de las costillas y las articulaciones de sus codos sobresalidos, uno de los síntomas de la desnutrición. En el área superior, cerca de su mano izquierda, se

ubica una nube con la cartela “ARTÍCULOS / PRIMERA NECESIDAD”, mientras que en la mano derecha lleva dinero (reconocido por el símbolo de dólar) identificado por la cartela como “IMPUESTOS” (Figura 90).

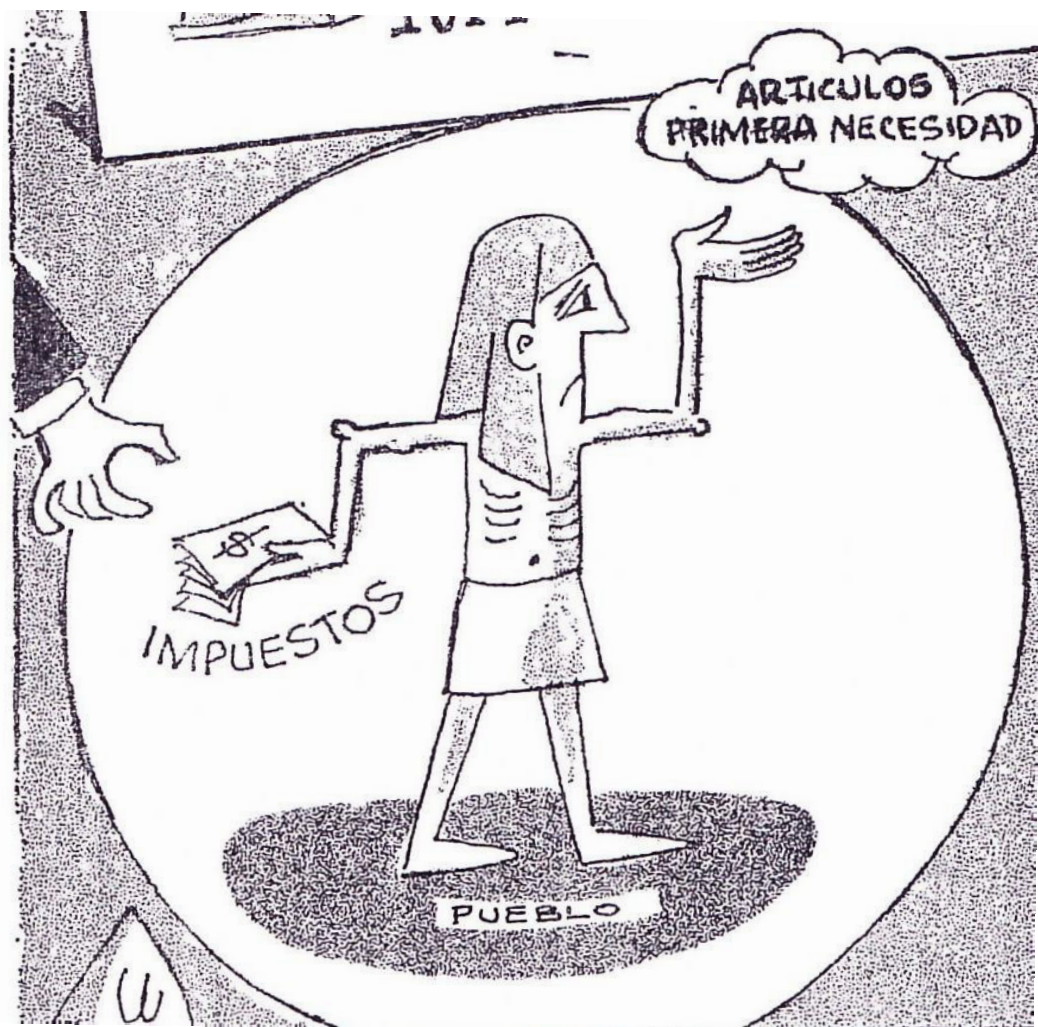


Figura 90. Viñeta con la representación icónica del pueblo peruano durante los últimos años del gobierno de Fernando Belaunde Terry. Julio Fairlie, “El faraón Ramscejas I” (detalle). 7 días del Perú y del mundo del diario *La Prensa*. 7 de julio de 1968. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

Desde fuera del perigrama, una mano con la manga de un traje (el cual se entiende que el personaje está vistiendo) invade la escena, al mismo tiempo que se acerca a los billetes del “pueblo” con la intención de tomarlos. Una rápida lectura de esta viñeta muestra dos situaciones en una sola figura icónica. Fairlie explica el pago de tributos de forma directa cuando coloca la cartela “impuestos”, pero la decisión de solo dibujar una mano y no un personaje entero deja a la interpretación del observador quién es en

realidad el que recibe el dinero. El otro hecho es que la población no puede acceder a productos básicos por lo elevado de su costo y, para esto, el dibujante representa de manera gráfica la frase coloquial “el precio está por las nubes”, es decir que es inalcanzable.

Esta vez, el propósito del artista es centrarse en una sola persona: las obras públicas de Fernando Belaunde Terry durante la segunda etapa de su gobierno, que coincide con la crisis económica del país. Fairlie se burla de la figura del presidente a través de sus obras, y evidencia que son producto de su ego lo cual no le permite ver las críticas que éstas suscitan, al mismo tiempo que demuestra un gran desinterés ante el problema de la crisis económica.

Esta pieza contempla ejemplos de figuras lingüísticas, icónico-lingüísticas e icónicas en algunas de las viñetas que la componen. El primer caso se puede observar en el título, donde si bien la figura retórica aparece de manera literaria, su composición se lleva a cabo a la manera icónica. Aquí se refiere al vocablo /ramscejas/ el cual está compuesto por la combinación de las palabras /Ramsés/ y /cejas/, siendo la primera interpretada por el contexto del dibujo y la palabra anterior (faraón) y la segunda como la característica que identifica la figura icónica del presidente Belaunde, de acuerdo a la obra de Julio Fairlie.

Es tentador poder clasificar esta figura retórica como “supresión-adjunción por coordinación” (Groupe μ , 2010, p. 268), sin embargo, al ser de características lingüísticas, se recurre al término “contracción”⁸⁹, que es lo más similar a lo ocurrido en el vocablo /ramscejas/. Lo más similar, mas no lo más preciso, puesto que en las contracciones la segunda palabra inicia en vocal, pero se decide usar este concepto en vista de que fonológicamente la /c/ es una continuación de la /s/ y en ese caso la primera letra de la segunda palabra sería la /e/.

Si bien la “contracción” es un recurso morfológico y fonético, se convierte en retórico cuando se le crea para referirse a un personaje inédito, como ocurre de igual manera en las figuras retóricas de “supresión-adjunción por coordinación”, donde dos significantes existentes se unen para crear uno nuevo.

⁸⁹ Real Academia Española. (2014). Contracción. En *Diccionario de la lengua española* (24.a ed.). Consultado en: <http://dle.rae.es/?id=AXKUjB>

Un caso de figura icónico-lingüística sucede con la cartela “ARTÍCULOS PRIMERA NECESIDAD” escrito dentro del dibujo de una nube en la viñeta con la representación del /pueblo-súbdito/. Cuando el artista coloca esas palabras dentro de ese dibujo ocurre la metáfora que alude que los artículos de primera necesidad “están por las nubes” para significar que su precio aumenta, en este caso, por la crisis económica.

Por último, las figuras retóricas icónicas se observan en el significante /presidente-faraón/, dibujado en la mayoría de escenas de esta página. Esta representación es particularmente especial en el caso de Fairlie puesto que el artista retrata una sucesión de figuras retóricas (*Figura 91*).

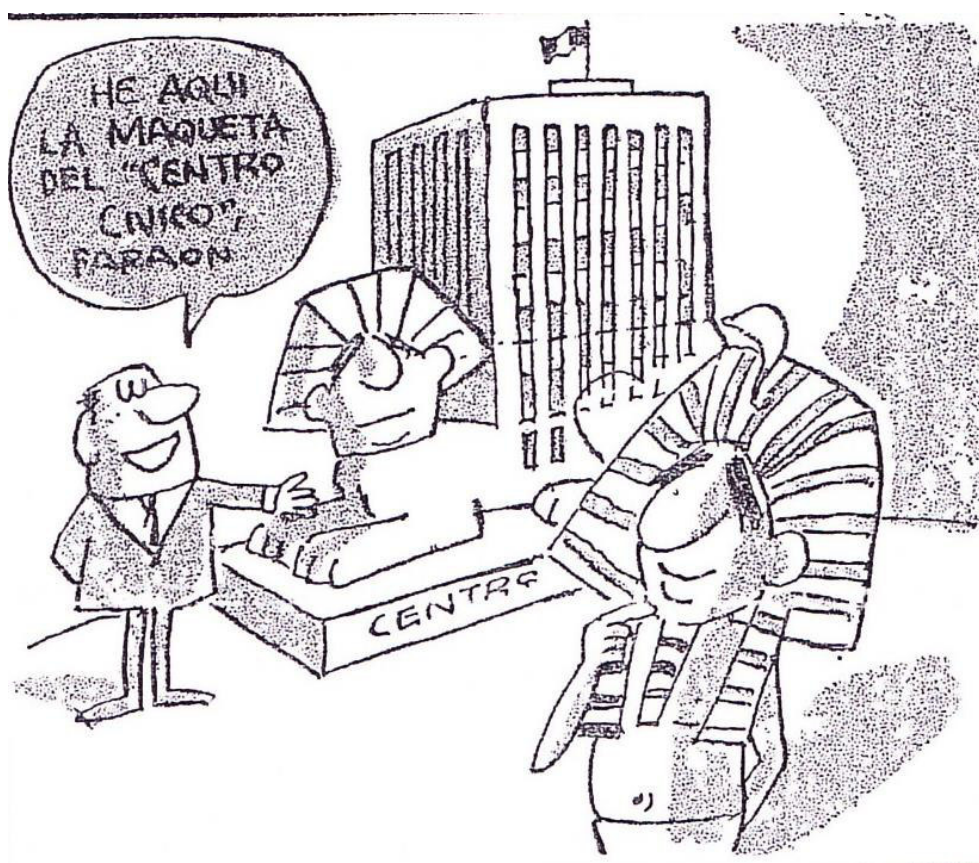


Figura 91. Representación icónica del edificio del Centro Cívico con una esfinge que lleva el rostro del faraón Ramscejas I. Julio Fairlie, “El faraón Ramscejas I” (detalle). 7 días del Perú y del mundo del diario La Prensa. 7 de julio de 1968. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

En primera instancia Fairlie realiza el retrato caricaturizado de Belaunde mediante la figura de “supresión por coordinación” (Groupe μ , p. 268), donde suprime los ojos del

personaje y en su lugar dibuja unas cejas muy frondosas, como las que tenía el referente (Fernando Belaunde Terry en la vida real). Entonces aparece una desviación de la realidad representada en un rostro sin ojos y como resultado se obtiene el significante /presidente Belaunde/.

En segundo lugar, este significante se combina con el significante /faraón/⁹⁰ y se crea otro significante más: /presidente-faraón/, pero en este caso, la figura es de “supresión-adjunción de coordinación” de tipo “reversible no jerarquizada” (Groupe μ , p. 271). En esta figura los significantes tienen rasgos parecidos (ambos son dirigentes de una nación, son de género masculino, tienen personas a su cargo, construyen obras públicas, etc.), por lo que no puede diferenciar cuál de ellos está subordinado al otro. Con esto en cuenta, lo más adecuado es construir un significante tipo /faresidente/ o /presiraón/, sin embargo, se opta por el término /presidente-faraón/ para asegurar la comprensión del personaje.

Un tercer nivel es el que ocurre con la imagen del Centro Cívico, el cual incluye una esfinge con el rostro de la figura icónica /presidente-faraón/; el resultado es una /esfinge Belaunde/. Tal como sucede en la página “Proyecto de aniquilación agropecuaria” con la figura del /edificio-elefante/, en esta obra se presenta una figura que se concibe a partir de la inclusión de elementos a una construcción arquitectónica. La diferencia recae en que en esta oportunidad son dos edificaciones las que se suman. En este ejemplo la forma retórica cambia a una de tipo “jerarquizada no reversible” (Groupe μ , p. 269), en donde la /esfinge Belaunde/ es parte del conjunto del Centro Cívico, y reemplaza uno de sus edificios. La retórica es utilizada por el artista para indicar la característica egocéntrica de la obra del presidente Belaunde, mensaje recurrente dentro de la página “El faraón Ramscejas I”.

En esta obra, Fairlie presenta su humor gráfico político a través de un tratamiento temático indirecto que combina dos personajes históricos pertenecientes a contextos espacio-temporales muy distantes uno del otro. Mediante esta fórmula, el artista abstrae unos conceptos de la situación política peruana y logra transformarlos en realidades completamente nuevas. Durante este proceso hace uso de diversos niveles de retórica para poder apoderarse y jugar con la psique de una personalidad pública, creando

⁹⁰ Aunque la contracción del título lo sugiere, no es posible argumentar que el significante sea específicamente el /faraón Ramsés I/ por falta de referentes específicos en la representación.

nuevas representaciones icónicas de este personaje para mostrar otra visión de él. Si bien parece que la adición de elementos para crear figuras retóricas tiene el propósito de esconder lecturas, lo que Julio Fairlie hace en verdad es introducir la posibilidad del desenmascaramiento.

En cuanto al aspecto formal, la retórica no es capaz de cumplir su función sin que el dibujante haga uso de la transformación de la imagen y la simplificación de las formas. Estas características artísticas hacen que los retratos caricaturizados muten en nuevos personajes al mismo tiempo que el referente real se conserve en el conjunto de sus rasgos particulares.

La crítica realizada en esta pieza de humor gráfico es un ejemplo de cómo un artista es capaz de desentrañar la psicología de un personaje para ridiculizarlo. Al separar los atributos positivos de una persona –o de sus acciones y decisiones– y dejar solo aquellos que son negativos para revelarlos públicamente, se entrevé una intención en Fairlie, mediante la cual el humor no es solo una forma de tratar el tema político, sino que se convierte en un arma para la reflexión de quien lo lee y lo observa.

La obra presenta un tipo de tratamiento temático indirecto que no es muy recurrente en las obras que Julio Fairlie realiza para el suplemento *7 días del Perú y del mundo*. En este formato se usan hechos o personajes del pasado histórico para tratar temas contemporáneos a la década de 1960. Esta misma fórmula se dibuja solo en una obra de Fairlie en el periodo de 1966 a 1970, “Sin título” del 16 de octubre de 1966, en la que el artista toca el tema político mediante la historia de Cristóbal Colón y la llegada de a América (*Figura 92*).



Figura 92. Julio Fairlie, "Sin título" (detalle). 7 días del Perú y del mundo del diario La Prensa. 16 de octubre de 1966. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

3.3.3.5 “Hay golpes en la vida ¡Yo lo sé!”

La última pieza a analizar aparece en la página 9 de *7 días del Perú y del mundo* el día domingo 6 de octubre de 1968 (Figura 93).



Figura 93. Julio Fairlie, “Hay golpes en la vida ¡Yo lo sé!”. *7 días del Perú y del mundo* del diario *La Prensa*. 6 de octubre de 1968. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

El encabezado de “La página del flaco” que acompaña la obra del Fairlie durante todo el año de 1968 -incluida la presente- es el mismo que se observa en la obra “Sin título” (con fecha del 23 de octubre de 1966) estudiada también en esta investigación. Es importante señalar que dentro del periodo de 1966 a 1970, en el que “La página del flaco” se imprime con ese título en el suplemento dominical, el año de 1968 es el único en donde el modelo del encabezado no cambia en ningún número de la publicación.

La obra es de formato vertical y está compuesta por nueve áreas (*Figura 94*): siete (07) viñetas individuales (áreas A., B., D., E., F., G. Y H.) y dos (02) tiras cómicas de dos viñetas cada una (áreas C. e I.). Todas las escenas individuales tienen perigrama, excepto una cuyo globo de diálogo funciona, al mismo tiempo, como el título de la página (área B.). El artista guía la lectura mediante la incorporación de una viñeta que incluye el título de la pieza, y aunque no tiene una secuencialidad de espacio-tiempo definida, puede leerse como una transición de “aspecto a aspecto” (McCloud, p. 72), debido a la repetición de algunos personajes y la presentación de múltiples miradas de una sola idea.

Un aspecto a resaltar es el uso ocasional de tinta negra para colorear áreas fuera del perigrama de las viñetas o de los globos de diálogo (*Figura 95*), usando los extremos de la escala de valor tonal como contraste, visualmente más llamativo que cuando el artista utiliza el gris para dar tridimensionalidad a las formas (el Área D llama más la atención que el Área C1, por ejemplo).

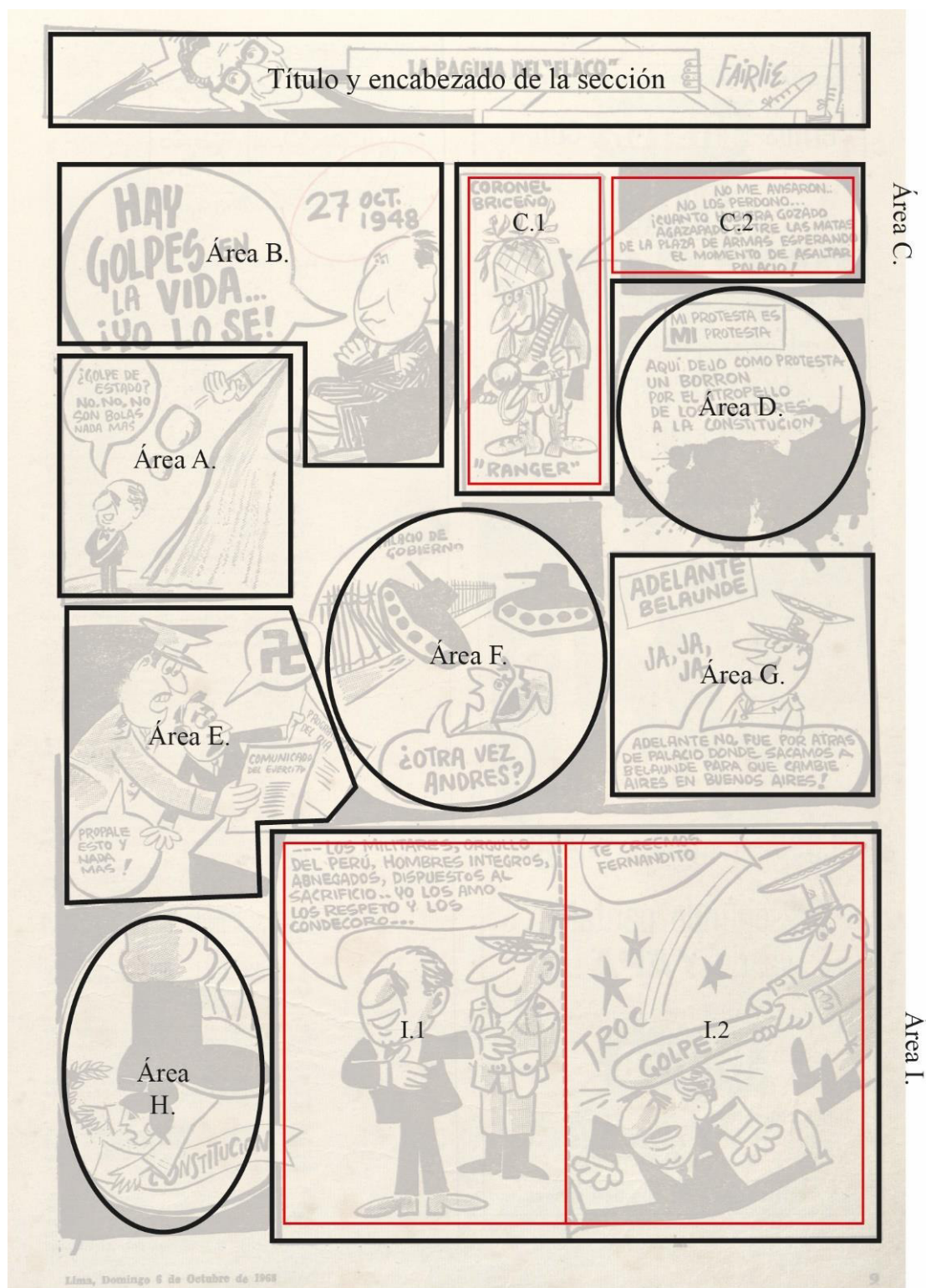


Figura 94. Esquemas de las áreas de la página "Hay golpes en la vida... ¡Yo lo sé!".

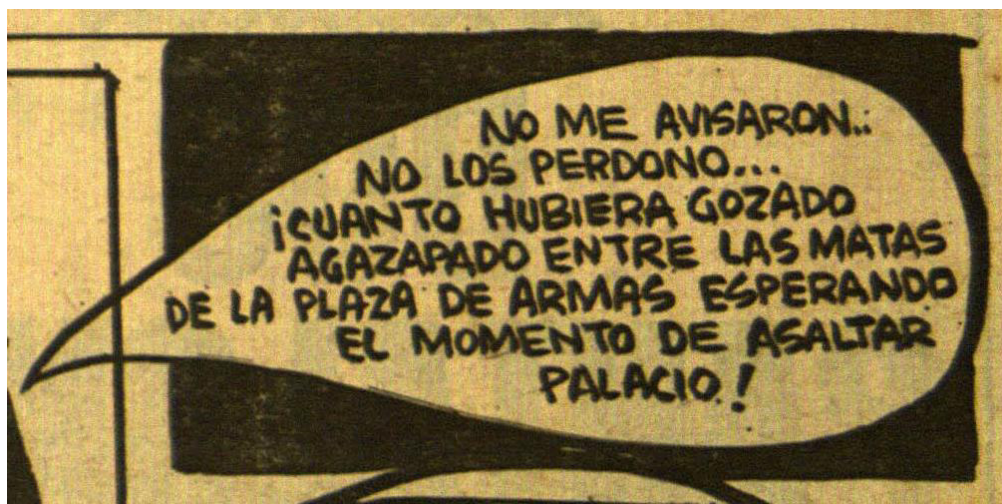


Figura 95. Ejemplo de viñeta con fondo completamente entintado de negro. Julio Fairlie, “Hay golpes en la vida ¡Yo lo sé!” (detalle). 7 días del Perú y del mundo del diario *La Prensa*. 6 de octubre de 1968. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

Las líneas cinéticas se aprecian solo en dos viñetas y sirven para representar el movimiento de objetos, la trayectoria de acciones y la recepción de un golpe en la cabeza (tira cómica del área I.), este último está reforzado con el dibujo de estrellas y una onomatopeya sobre la cabeza del personaje que lo recibe (*Figura 96*).

El texto, hecho en tipografía del grupo Sin *Serif* es utilizado por Fairlie a lo largo de toda la página. Las cartelas que aparecen en las viñetas sirven para identificar a personajes, lugares o acciones importantes con el propósito de que se entienda mejor el tema de la obra. Estos pueden tener algún tipo de perigrama -en ese caso se convierten en avisos o cartelas (*Figura 97*) o estar sueltos en la escena. Por otro lado se encuentran los globos de diálogo, dispuestos en todas las viñetas a excepción de una. Están escritos en letras mayúsculas y de tamaño pequeño, mientras que el título, que está escrito con caracteres más grandes.



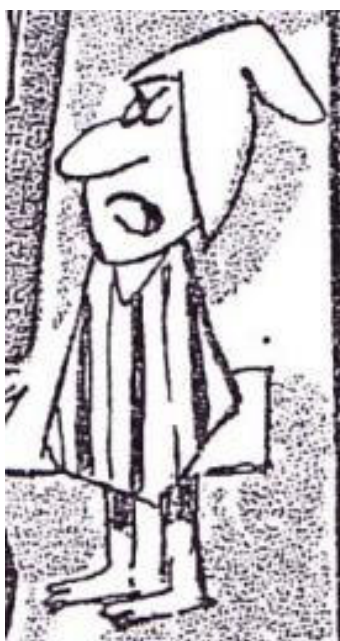
Figura 96. Ejemplos de líneas cinéticas que muestran la trayectoria y golpe de objetos. Julio Fairlie, “Hay golpes en la vida ¡Yo lo sé!” (detalle). 7 días del Perú y del mundo del diario La Prensa. 6 de octubre de 1968. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.



Figura 97. Cartela “CONSTITUCIÓN”. Julio Fairlie, “Hay golpes en la vida ¡Yo lo sé!” (detalle). 7 días del Perú y del mundo del diario La Prensa. 6 de octubre de 1968. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

El estilo esquemático de Fairlie está presente en las figuras que dibuja, conserva la característica proporción de tres cabezas en sus personajes, así como la composición de los mismos por medio de muy pocos trazos, pero esta vez se observa una particularidad importante: el grosor de las líneas aumenta ligeramente en algunas escenas. Debido a que no se cuenta con información sobre el método de trabajo del artista, no se puede afirmar si se trata del cambio de alguna herramienta utilizada para ilustrar, pero sí se distingue que la línea no es la misma que en las anteriores obras analizadas (*Figura 98*).

a.



b.



Figura 98. Comparación de la figura icónica del personaje de la Sierra peruana. (98a) Figura del “serrano” en la página “El faraón Ramscejas I” (detalle). (98b) Figura del “serrano” en la página “Hay golpes en la vida ¡Yo lo sé!” (detalle). Julio Fairlie, *7 días del Perú y del mundo* del diario *La Prensa*. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

En el caso de que se trate del cambio de material de dibujo, la línea se asemeja más a la de una pluma o pincel realizada en ángulo, por esta razón los bordes de algunas áreas parecen más gruesos que otros, a pesar de pertenecer al mismo trazo, tal como se observa en la *Figura 99*.



Figura 99. Detalle del grosor del trazo del artista. La línea de la manga del personaje vestido de militar varía de delgado a grueso en un solo trazo. Julio Fairlie, “Hay golpes en la vida ¡Yo lo sé!” (detalle). *7 días del Perú y del mundo* del diario *La Prensa*. 6 de octubre de 1968. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

Dentro de los personajes representados se pueden identificar, al igual que la obra “El faraón Ramscejas I”, figuras recurrentes que ayudan a contextualizar esta pieza. A continuación se describe a los protagonistas principales:

- Manuel Odría Amoretti: es el personaje cuyo globo de diálogo presenta el título de la obra (*Figura 100*). Tiene los brazos cruzados y se encuentra sentado sobre un sillón coloreado con tinta negra. Viste un traje a rayas verticales, camisa, corbata y solo calza el zapato derecho, puesto que en el izquierdo lleva el yeso con el que numerosas veces Fairlie lo representa. Sus ojos y cejas son pequeños, mientras que su boca, orejas y nariz son de proporciones más grandes. Lleva una expresión neutral en el rostro. Sobre él se observa la fecha del “27 OCT. / 1948”, día en el que se levantó contra el gobierno de José Luis Bustamante y Rivero, mediante una sublevación en Arequipa.



Figura 100. Figuración icónica de Manuel Odría. Julio Fairlie, “Hay golpes en la vida ¡Yo lo sé!” (detalle). 7 días del Perú y del mundo del diario La Prensa. 6 de octubre de 1968. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

- Fernando Belaunde Terry (*Figura 101*): personaje que aparece en tres viñetas de la página. En esta ocasión, el presidente aparece vestido de traje, camisa y corbata; en una de las escenas incluso lleva la característica banda presidencial bicolor (el rojo es reemplazado por el negro de la tinta). En dos de las tres imágenes aparece de pie, hablando hacia un personaje que no se ve dentro del perigrama de la viñeta o, posiblemente, al espectador de la página. En la última escena, sin embargo, aparece casi al ras del piso, con las piernas extendidas y los brazos encogidos. La sonrisa que tiene en la anterior viñeta desaparece y su rostro muestra una expresión de dolor, puesto que acaba de recibir un golpe en la cabeza con un instrumento portado por el personaje que lo acompaña (*Figura 96*).



Figura 101. Figuración icónica de Fernando Belaunde Terry. Julio Fairlie, “Hay golpes en la vida ¡Yo lo sé!” (detalle). *7 días del Perú y del mundo* del diario *La Prensa*. 6 de octubre de 1968. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

- Militar con gorra de plato: esta figura también aparece en varias viñetas de la página. Es un personaje masculino que viste uniforme militar conformado por la gorra de plato, chaqueta con caponas⁹¹ y botones en las mangas, cinturón, pantalón y botas altas (*Figura 102*). Este militar es dibujado de pie y dialogando con otros personajes o con el observador de la página, lo cual indica una ruptura de la cuarta pared⁹².

⁹¹ Distintivo militar que se porta en los hombros e indica el rango de quien las lleva.

⁹² “La cuarta pared o cuarta pantalla es la pared invisible imaginaria que está al frente del escenario de un teatro, en una serie de televisión, en una película de cine, o en un videojuego, a través de la cual la audiencia ve la actuación. Mejor dicho, es lo que separa entre la vida de los personajes con cualquier espectador, ya sea en cualquier medio. Se utiliza este término para referirse a la acción de uno o varios personajes que interactúan con el público espectador.” (Es.wikipedia.org, 2016) [Es.wikipedia.org. (2016). Cuarta pared. [online] Available at: https://es.wikipedia.org/wiki/Cuarta_pared [Accessed 21 Nov. 2016].]



Figura 102. Figuración icónica del militar con gorra de plato. Julio Fairlie, “Hay golpes en la vida ¡Yo lo sé!” (detalle). *7 días del Perú y del mundo* del diario *La Prensa*. 6 de octubre de 1968. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

- Militar con casco: identificado por el artista como el “CORONEL / BRICEÑO” y ““RANGER”” (Figura 103). Esta figura se encuentra de pie y lleva toda la indumentaria de combate militar: casco con ramas de plantas, uniforme de camuflaje, botas y rostro pintado. Además, carga diferentes tipos de armas de guerra como una pistola de mano, una bomba, una canana con municiones terciada sobre el pecho, una metralleta, un cuchillo y un gancho con cuerda para escalar. El personaje del Coronel Briceño aparece en una tira compuesta por dos viñetas (área C.), él se sitúa en la primera y la segunda está ocupada por su globo de diálogo. En este último se lee el siguiente texto: “NO ME AVISARON.: / NO LOS PERDONO... / ¡CUANTO HUBIERA GOZADO / AGAZAPADO ENTRE LAS MATAS / DE LA PLAZA DE ARMAS ESPERANDO / EL MOMENTO DE ASALTAR / PALACIO!”. Tanto el diálogo como los nombres escritos por Fairlie, permiten identificar a esta figura como el Coronel Gonzalo Briceño Zevallos, el encargado de escoltar a Manuel

Prado Ugarteche fuera del Palacio de Gobierno, cuando se produjo su derrocamiento en 1962 y se instauró la Junta Militar de Gobierno.



Figura 103. Figuración icónica del Coronel Gonzalo Briceño. Julio Fairlie, “Hay golpes en la vida ¡Yo lo sé!” (detalle). 7 días del Perú y del mundo del diario *La Prensa*. 6 de octubre de 1968. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

- El autor: una de las viñetas de la página “Hay golpes en la vida...” es un espacio que solo contiene texto y está reservado para la opinión de Fairlie. En ella, titulada “MI PROTESTA ES / MI PROTESTA”, el artista escribe lo siguiente: “AQUÍ DEJO COMO PROTESTA / UN BORRÓN / POR EL ATROPELLO / DE LOS MILITARES / A LA CONSTITUCIÓN”. Una mancha de tinta se ubica debajo del texto anterior (*Figura 104*). Esta es una de las pocas ocasiones en la que el artista decide expresar su opinión directa sobre el tema político retratado en su obra. Esto ocurre solo en tres otras páginas: “Sin título” del 12 de febrero de 1967, “Cuota de sacrificio” del 07 de julio de 1968 y “Sin título” del 10 de noviembre de 1968.



Figura 104. Viñeta con intervención del artista (área D.). Julio Fairlie, “Hay golpes en la vida ¡Yo lo sé!” (detalle). *7 días del Perú y del mundo* del diario *La Prensa*. 6 de octubre de 1968. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

El tratamiento político empleado en esta pieza es del tipo directo. Se identifica que el tema central es el golpe de Estado al gobierno de Fernando Belaunde Terry, perpetrado por las fuerzas armadas a cargo del General Juan Velasco Alvarado. Por un lado, la trama del golpe se abre paso gracias a la inclusión de personajes como Manuel Odría y el Coronel Gonzalo Briceño, quienes están involucrados en eventos de sublevación contra el gobierno peruano en los años de 1948 y 1962, respectivamente. El primero como organizador y ejecutor del levantamiento y el segundo como agente de guardia armada del presidente Manuel Prado.

Además de las viñetas donde se retratan estas figuras, se observa una tercera donde el artista representa dos dibujos esquemáticos de tanques de guerra, compuestos por formas geométricas cuadrangulares en la parte superior (cañón y torreta) y circulares en el área inferior (ruedas). Uno de estos procede a traspasar una sucesión de rejas. Sobre el dibujo se lee “PALACIO DE / GOBIERNO” y en la parte baja de la escena, un personaje vestido como la figura icónica del “serrano” expresa mediante un globo de

diálogo lo siguiente: “¿OTRA VEZ / ANDRES?”. Con esta viñeta Fairlie reproduce el momento exacto cuando se ejecuta el golpe de Estado (*Figura 105*).



Figura 105. Viñeta con la representación del ingreso de tanques de guerra al Palacio de Gobierno (área F.). Julio Fairlie, “Hay golpes en la vida ¡Yo lo sé!” (detalle). *7 días del Perú y del mundo* del diario *La Prensa*. 6 de octubre de 1968. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

Por otro lado, en esta página también se aprecia una mirada hacia la relación que Belaunde Terry tenía con las Fuerzas Armadas. En primer lugar, se observa en una viñeta con perigrina a la figura del presidente Belaunde de pie (área A.), vestido de traje con corbata michi y la banda presidencial. Se encuentra en posición de $\frac{3}{4}$ mirando hacia su derecha y en aparente conversación con una figura que no se encuentra dentro del perímetro de la línea del límite; a él o ella le dice “¿GOLPE DE / ESTADO? / NO, NO, NO / SON BOLAS / NADA MÁS”. A su lado se encuentra una línea diagonal que va desde la esquina superior derecha hasta casi llegar a la mitad inferior de la viñeta, donde continúa su trazo horizontal hacia la izquierda. Este dibujo es una montaña o cerro, desde cuya cima, aparece un brazo vestido de chaqueta con botones en la manga, seguido de dos figuras circulares (una más pequeña que la otra). Estas últimas son rocas que parecen ser empujadas hacia abajo por la mano anteriormente descrita, debido a que las líneas cinéticas dibujadas muestran tal trayectoria (*Figura 106*).



Figura 106. Fernando Belaunde al pie de un cerro. Julio Fairlie, “Hay golpes en la vida ¡Yo lo sé!” (detalle). 7 días del Perú y del mundo del diario *La Prensa*. 6 de octubre de 1968. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

Una segunda escena muestra al personaje del “militar con gorra de plato” (área G.), dibujado en posición de $\frac{3}{4}$ y vestido con el uniforme característico. Sobre él se encuentra la cartela “ADELANTE / BELAUNDE”. En respuesta a este cartel, el militar se dirige hacia el observador de la obra y contesta: “JA, JA, / JA”, seguido de: “ADELANTE NO, FUE POR ATRÁS / DE PALACIO DONDE SACAMOS A / BELAUNDE PARA QUE CAMBIE / AIRES EN BUENOS AIRES!”, dando a entender las acciones realizadas por las Fuerzas Armadas durante el momento del golpe (Figura 107).

Justo debajo de esta escena, se encuentra una tercera muestra de la relación entre Belaunde y los militares. En la tira cómica de dos viñetas (área I.), las figuras icónicas del presidente Belaunde y del militar con gorra de plato aparecen juntas. El presidente vestido de traje y corbata larga se encuentra de pie en medio de la primera viñeta, con sus brazos extendidos hacia su lado izquierdo como presentando a la figura del militar que lo acompaña. En la escena, Belaunde explica su admiración antes los militares con diversos tipos de elogios, mientras que el segundo personaje solo está de pie con una

sonrisa en el rostro y con los brazos hacia atrás. En la segunda viñeta, se descubre la razón de esto, puesto que se observa al militar con un garrote entre las manos, con el cual golpea a Belaunde en la cabeza, mientras le responde el comentario con el texto “TE CREEMOS / FERNANDITO” (*Figura 108*).



Figura 107. Figura del militar con gorra de plato rompiendo la cuarta pared. Julio Fairlie, “Hay golpes en la vida ¡Yo lo sé!” (detalle). *7 días del Perú y del mundo* del diario *La Prensa*. 6 de octubre de 1968. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.



Figura 108. Belaunde Terry y el militar con gorra de plato en tira cómica de dos viñetas. Julio Fairlie, “Hay golpes en la vida ¡Yo lo sé!” (detalle). *7 días del Perú y del mundo* del diario *La Prensa*. 6 de octubre de 1968. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

Mediante estos tres ejemplos es posible detectar ciertas actitudes tanto del personaje del presidente como del militar. De un lado, Belaunde niega la idea de un golpe de Estado y confía en las fuerzas militares, quienes, es preciso recordar, apoyaron su candidatura a la presidencia sobre las de Manuel Odría y Víctor Haya de la Torre, durante el proceso de elecciones de 1962-1963. Aquella postura negativa contrasta con las acciones figuradas y descritas en los diálogos por parte de los militares, las cuales muestran una contradicción ante lo que el presidente afirma.

La posibilidad de un golpe de Estado, significa, entre muchas otras razones, una situación de malestar entre los grupos de poder de un país. Para el caso del acto cometido en la madrugada del 3 de octubre de 1968, la toma violenta del poder político por las Fuerzas Armadas fue el resultado de la crisis del gobierno de Belaunde. En este periodo las grandes medidas políticas, económicas y sociales sostenidas por la administración acciopopulista terminaron en fracaso. La reforma agraria, la estatización de la *International Petroleum Company*, la crisis económica y las obras públicas

inconclusas produjeron el malestar del grupo militar que, considerando también que las siguientes elecciones presidenciales pronosticaban repetir esta experiencia, tomaron esta decisión.

Por último, es importante resaltar la intervención de Julio Fairlie al representar su protesta y crítica ante el acto que él mismo describe como “un atropello a la constitución”. Esta parte del texto incluso aparece en otra viñeta de manera icónica, en la cual se observa parte de una pierna que viste pantalón largo y una bota negra, muy parecida a la que llevan los militares de esta página. El pie se posa sobre una figura femenina que viste una túnica que le cubre casi hasta las rodillas y lleva el cabello recogido en un moño. Se encuentra en el piso sometida al peso de la bota que posee una proporción mucho mayor. La figura tendida lleva en su mano derecha una rama de laurel, y en la izquierda una cartela que dice “CONSTITUCIÓN”. Estos elementos permiten identificarla como la alegoría de la Constitución, muy parecida a la representada por el pintor mexicano del siglo XIX, Petronilo Monroy, en el lienzo del mismo nombre (*Figura 109*). La acción de pisotear la Constitución se presenta como un símil icónico a lo escrito por Fairlie en la viñeta de texto, donde califica al golpe militar como una acción inconstitucional.

a.



b.



Figura 109. Alegoría de la constitución. (109a) La constitución pisoteada por un militar. Julio Fairlie, “Hay golpes en la vida ¡Yo lo sé!” (detalle). 7 días del Perú y del mundo del diario *La Prensa*. 6 de octubre de 1968. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú. (109b) Alegoría de la Constitución de 1857. Petronilo Monroy (México, 1869), óleo sobre lienzo. Ubicación actual: Palacio Nacional de México. Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alegor%C3%ADa_de_la_Constituci%C3%B3n_de_1857.jpg, usuario: Xochitzli.

El uso de la retórica en “Hay golpes en la vida...” es más bajo que en cualquiera de las otras obras analizadas en la tesis. No se registran figuras retóricas lingüísticas ni icónicas nuevas construidas por Fairlie, sin embargo, existen composiciones o narrativas del tipo retórico. La escena en la que una bota militar pisa a la alegoría de la Constitución es un ejemplo de este caso, debido a que el artista no es quien crea la forma retórica de este documento legislativo, sin embargo, la utiliza para manifestar su punto de vista u opinión crítica ante el tema en cuestión.

Un segundo ejemplo es la viñeta con perigrama donde aparecen dos personajes masculinos dialogando (área E.). Un hombre vestido de traje, camisa y corbata larga, que lleva unos audífonos en la cabeza y una hoja de papel con el título “PROGRAMACIÓN / DEL DÍA”. Un militar que lleva una hoja de papel que dice “COMUNICADO / DEL EJÉRCITO” y le dice al primero “PROPALE / ESTO Y / NADA / MÁS!”. Si bien no se puede identificar a qué tipo de medio de comunicación

(radio o televisión) está relacionado el primer hombre, es evidente que el militar le impone difundir un aviso de las Fuerzas Armadas (*Figura 110*).



Figura 110. Reacción de los medios de comunicación ante el golpe de Estado de las Fuerzas Armadas en 1968. Julio Fairlie, “Hay golpes en la vida ¡Yo lo sé!” (detalle). 7 días del Perú y del mundo del diario *La Prensa*. 6 de octubre de 1968. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional del Perú.

La narración retórica sucede en el globo de diálogo de este personaje, el cual no contiene texto, sino el dibujo de la cruz gamada (generalmente conocida como esvástica) utilizada por el régimen nacionalsocialista, o nazi. En otras palabras, el artista reemplaza cualquiera que pueda ser la reacción textual del comunicador con el icono del movimiento dirigido por Adolfo Hitler en Alemania, considerando que es una de las connotaciones más reconocida y perturbadora. Fairlie compara el golpe de Estado de Juan Velasco Alvarado con las acciones del líder del movimiento nazi⁹³.

En esta obra, el humorista gráfico se separa de las herramientas retóricas para desarrollar el tema político de una manera clara e inmediata. Desde el tratamiento del tema hasta la inclusión de su opinión textual, el artista propone diversas ideas en torno a

⁹³ Aunque se conoce que la esvástica tiene uso iconográfico que antecede al empleado por el gobierno nazi, puesto que fue utilizada por otras religiones, culturas, países, etc.

un solo hecho histórico, lo cual evidencia su capacidad de crear múltiples mecanismos de narración, composición y figuración.

Su estilo esquemático se preserva en todo momento, sin que esto evite que se aprecien los detalles físicos importantes que permiten reconocer a personalidades públicas o arquetipos propios de su universo gráfico.

Es importante destacar que, para tratarse de un asunto político serio, el sentido del humor no desaparece de la pieza, pero sí disminuye en comparación de obras anteriores. Si bien el golpe se ejecutó para acabar con la administración de Belaunde Terry, y en el caso que el espectador considere a este personaje como víctima, mientras que al militar como culpable, la figura del presidente no deja de ser el centro humorístico. Fairlie, a pesar de tomar una postura crítica -y seria- ante los militares, continúa burlándose de la personalidad de Belaunde, quien no consideraba la posibilidad de una traición por parte de las Fuerzas Armadas. Esto lleva a pensar que, al mismo tiempo que se reconoce la inconstitucionalidad del hecho histórico y el autor lo desaprueba, el humor gráfico político de Fairlie no es del tipo que se exima de la oportunidad de hacer una broma a personalidades públicas.

3.4 Análisis plástico del humor gráfico político de Julio Fairlie en *La página del flaco*

Luego de realizar el estudio formal de las piezas seleccionadas se pueden reconocer las características artísticas del humor gráfico político de Julio Fairlie, ejecutadas mediante diversas herramientas plásticas, narrativas y retóricas. A continuación, se especifican los pormenores de cada una de las siguientes particularidades: la plástica en general, la creación del artista gráfico, la simplificación de las formas, la transformación de las imágenes, la retórica visual, el desenmascaramiento y la revelación del carácter.

a. Sobre la plástica en general:

El formato de una página que se divide en viñetas individuales y tiras cómicas indistintamente es una creación innovadora en lo que respecta a la plástica del humor gráfico impreso en publicaciones periódicas, durante mediados del siglo XX. En comparación con formatos contemporáneos populares como la caricatura política de una

viñeta y las tiras cómicas, que no son de tema político mayoritariamente, *La página del flaco* debe su originalidad al constante cambio en su composición mediante el uso de otros subgéneros del arte gráfico.

Los perigramas de las viñetas presentan forma circular (un lado), cuadrangular (4 lados) e irregular (cantidad indefinida) y aparecen combinados de diversas maneras en las piezas del artista. Esto sucede debido a que la posición de las viñetas en las páginas no sigue una configuración ortogonal, sino que son dispuestas unas al lado de las otras de acuerdo al criterio personal de Julio Fairlie. En caso las imágenes no cuenten con perigrama, estas también se disponen de manera libre, pero la distinción y comprensión de cada una depende de la lectura de los elementos y personajes dibujados.

La falta de *gutters* (McCloud, p. 66) en las tiras cómicas es compensada por líneas simples o rayadas entre escenas, sin que esto afecte el modo de lectura de la página. De hecho, en el caso de que existan obras en las que no se represente perigrama y, en consecuencia, no haya líneas de límite, el espacio vacío entre cada una de ellas cumple el papel de *gutter*. En concordancia con esto, la forma de lectura de las viñetas y tiras cómicas propone una complicidad del observador con el autor, mediante la conciencia de *closure* o conclusión (McCloud, p. 63). Así, el proceso de socialización del humor gráfico sucede cuando la narración es completada por quien mira la pieza.

La ilusión del volumen y las sombras, aunque muy escasas, son representadas mediante el uso de la tinta negra y la textura formada por el tramado de puntos de tamaño pequeño como principales herramientas de valor tonal en las obras. Además, estos recursos sirven como único contraste con lo blanco del papel donde se realiza el dibujo, puesto que las obras coloridas de *La página del flaco* aparecen posteriormente, en la década de 1970. Sin embargo, el uso de la tinta color rojo y azul se manifiesta ocasionalmente en algunas áreas de las páginas, durante el periodo de 1966 a 1970, principalmente en el encabezado.

b. El artista gráfico y la creación:

El humor gráfico de Julio Fairlie es una lectura de la política peruana, que no se manifiesta como una mera copia de la realidad. El artista crea cada obra de acuerdo a una visión particular de un tema político, ya sea crítica o elogiosa, y que al plasmarse en

el soporte, construye un lenguaje que le permite retratar aquella visión. El tratamiento temático es una de las principales herramientas del tipo narrativo para la creación de Fairlie. Si bien el tratamiento directo del tema político plantea lo más cercano a la figuración realista en el humor gráfico, la presentación indirecta de un hecho histórico o una noticia supone el verdadero ejercicio de creación, puesto que se trata de una interpretación, donde el artista decide qué elementos de su lenguaje plástico cambiar y qué nuevos contextos concebir.

La libertad del proceso creativo permite al artista estudiar varias formas de iconicidad y narración. La experimentación del retrato caricaturizado mencionada por Gombrich y Kris (1938, párr. 32) es comparable a la manera cómo Fairlie juega con diferentes elementos de representación figurativa de una misma idea mediante el humor. De este modo él puede explotar todos los aspectos posibles de un hecho político y expresarlas en las viñetas de una página sin parecer repetitivo. Esta característica se trasluce a través de la composición con secuencialidad de tipo “aspecto a aspecto” (McCloud, 1994, p. 72), en la que las diferentes miradas de una sola idea son vistas y leídas libremente por el observador de la obra.

c. La simplificación de las formas:

La principal herramienta de creación plástica es la línea, mediante la cual el autor propone un estilo esquemático que se extiende a las figuras y a los fondos de las escenas. A la manera del bosquejo, Fairlie dibuja a los personajes con una proporción reducida de tres cabezas, siendo esta medida la referencia principal de tamaño en seres humanos. Sin embargo, cuando se trata de personajes públicos que existen en la vida real, considera la proporción de tres cabezas como referencia y a partir de ella los dibuja teniendo en cuenta sus aspectos físicos naturales, así si son más altos o bajos y el artista considera que es un detalle importante para el reconocimiento del personaje, aumenta o disminuye la proporción.

Los fondos son dibujados, asimismo, con una cantidad limitada de trazos, reduce las construcciones arquitectónicas o espacios urbanos a sus formas geométricas básicas y los paisajes naturales a un conjunto de pocas líneas que perfilan las imágenes. De esta manera el artista no opta por dibujar fondos intrincados y da paso a contextos que pueden ser identificados a través de sus elementos esenciales.

d. La transformación de las imágenes:

La figuración icónica de las personalidades públicas es posible gracias a la conservación de detalles físicos relevantes. Estos son transformados de manera tal que sus proporciones aumentan o disminuyen en comparación con otras partes de sus cuerpos y, mediante esta exageración, el sentido del humor se hace evidente. Así, por ejemplo, es posible reconocer al presidente Fernando Belaunde Terry por sus cejas negras tan grandes que ocupan el lugar de sus ojos o al alcalde Luis Bedoya Reyes por su nariz prominente.

La transformación física de las personalidades públicas es una de las herramientas artísticas básicas para que Fairlie pueda crear las representaciones icónicas de aquellos. Se entiende que el personaje del /presidente Belaunde/ no es el mismo que el /presidente-faraón/ o el /presidente-jugador de fútbol/ y, por supuesto, no es el verdadero presidente Fernando Belaunde Terry. Pero gracias a esta característica se aprecia la equivalencia que existe entre todas estas formas icónicas y la persona real y, con ello, el observador puede identificar de quién se burla el artista o de qué tema trata la pieza.

e. La retórica visual:

El artista utiliza diferentes niveles de figuración retórica dentro de su humor gráfico político. Además de la simplificación de las formas y la transformación de las imágenes, Fairlie crea figuras retóricas inspiradas en personas, situaciones o grupos sociales reales mediante la adición o sustracción de elementos figurativos en una misma forma. Por otro lado recurre al uso de cartelas para dotar de una nueva personalidad a objetos o personas y utiliza alegorías o símbolos existentes para introducir una narración retórica.

El uso de figuras retóricas tiene un papel icónico importante en la lectura del tema tratado en *La página del flaco*. Aquellas imágenes donde se observa una desviación de la realidad, como una esfinge en el Centro Cívico, un elefante sobre el Ministerio de Agricultura o un estudiante universitario con orejas y cola de burro, son recursos que visualmente llaman la atención y que contienen significados y puntos de vista del artista. El primer contacto con un tema político que afecta a una sociedad puede venir de unas de estas desviaciones creadas en el humor gráfico.

f. El desenmascaramiento y la revelación del carácter:

La creación de contextos irreales y la modificación de contenidos existentes sirven de fondo para internar a los personajes y figuraciones icónicas creadas por el humorista gráfico. Fairlie propone escenarios nuevos y algunas veces inusuales (por ejemplo, a Víctor Raúl Haya de la Torre y a Manuel Odría Amoretti como jugadores de un mismo equipo de fútbol) donde transforma a las personalidades públicas para brindar explicaciones sobre lo acontecido en determinado tema político de manera humorística. La esencia de estos personajes es revelada mediante el uso de la retórica en combinación con la representación figurativa en dichos contextos.

La constante figuración de los personajes creados por Fairlie sirve para reforzar la idea de quién es la víctima del humor gráfico. La repetición de las obras funciona para que el observador de la pieza reconozca y recuerde de qué persona se trata y sobre qué tema se discute, evalúe la opinión del autor, realice una interpretación y, finalmente, una reflexión sobre el problema político.

CONCLUSIONES

1. El humor gráfico político es un subgénero del arte gráfico que emite un juicio sobre el contexto político de una sociedad, mediante la manifestación icónica de situaciones que tienen la intención de hacer reír además de reflexionar. Su lenguaje plástico se compone de diversos códigos figurativos, cuyos elementos son compartidos, entre otros, por el retrato caricaturizado y la historieta, pero que haya en el humor gráfico político un carácter social y crítico ante la problemática de una nación.
2. El humor gráfico político de Julio Fairlie, realizado en las piezas de *La página del flaco* del suplemento *7 días del Perú y del mundo* en el diario *La Prensa* durante los años 1966 a 1970, presenta características artísticas que responden a criterios de creación plástica, simplificación de las formas y transformación de las imágenes, además de innovaciones en la composición, narrativa y tratamiento temático de la política peruana. Esas particularidades hacen del humor gráfico político un producto susceptible a ser estudiado como una obra de arte.
3. El contexto histórico de la década de 1960 es la fuente directa para la creación plástica del humor gráfico político de Julio Fairlie. Los aspectos más resaltantes representados en su obra son las alianzas estratégicas entre partidos políticos, las elecciones presidenciales y de la alcaldía de Lima, la administración del gobierno de Fernando Belaunde Terry, las principales obras públicas del mismo (la reforma agraria, la estatización de la *International Petroleum Company* y la construcción de la carretera marginal de la Selva), la crisis de la segunda mitad de la presidencia y el golpe de Estado del General Juan Velasco Alvarado. La relación que existe entre el observador de la obra y el autor demanda que el primero comprenda, al menos superficialmente, el contexto histórico del segundo, para así poder entender el proceso humorístico y la figuración retórica.
4. La presencia del autor en su obra es el recurso para honrar la figura del humorista gráfico como artista. La representación icónica que realiza Julio Fairlie de sí mismo en los encabezados de *La página del flaco* es un ejemplo poco común de manifestación del creador detrás de la obra, en lo que a arte

gráfico respecta. Esta ya no es una época en que las críticas políticas se grafican mediante seudónimos o desde el anonimato y, si bien la firma del dibujante es suficiente para legitimar una autoría, el autorretrato del artista propone una mayor sensación de orgullo y personalización ante lo representado.

5. La composición de *La página del flaco* exhibe el grado de libertad creativa que posee el artista para desarrollar de manera gráfica una noticia o tema específico en el suplemento *7 días del Perú y del mundo*. Esto queda demostrado al encontrar distintos formatos a lo largo del periodo de 1966 a 1970, lo cuales incluyen una variedad de viñetas individuales y/o tiras cómicas posicionadas indistintamente en una sola página.
6. La forma de lectura de *La página del flaco* es sugerida por el artista al inicio de la página. En muchos casos lo hace mediante la colocación de un título asociado o independiente de una escena, pero en otros puede prescindir de éste. El título (presente o implícito), así como el ordenamiento de las viñetas dan coherencia a *La página del flaco*, eso es la retórica.
7. La lectura de *La página del flaco* también está asociada a la autonomía del observador, quien puede seguir la secuencia planteada por el autor o puede leer las viñetas de manera indistinta, siguiendo o no el sentido occidental para el entendimiento de la pieza.
8. La línea es el elemento básico para el dibujo de personajes, perspectivas y, debido a las características icónico-lingüísticas que posee el humor gráfico político de Fairlie, adquiere un fin expresivo al usarse como símbolo cinético, expresión textual y perigrama.
9. Los valores tonales de *La página del flaco* son elementos plásticos utilizados concretamente para brindar en los personajes, escenas y objetos dibujados una sensación de tridimensionalidad, perspectiva y representar las luces, sombras, así como los colores de los mismos. Las herramientas usadas por Julio Fairlie para este cometido son la línea, la tinta negra y la trama de puntos que dan la sensación del tono gris.
10. La caracterización física de los personajes públicos y universales -no públicos- es dibujada por Fairlie en base a la proporción de tres cabezas. Las fisonomías individuales, sin embargo, se diferencian en dos tipos de casos: los personajes públicos conservan sus rasgos característicos -físicos, psicológicos o

asociativos- para así conservar la complicidad con el lector de la obra y los personajes universales se agrupan en tipologías de acuerdo a los fines humorísticos del artista.

11. La tipografía en *La página del Flaco* es analizada como uno de los elementos plásticos, es decir, el texto, al ser dibujado por el artista, adquiere el papel de imagen y su uso trasciende de ser exclusivamente la carga lingüística de la obra.
12. La postura crítica del humor gráfico de Julio Fairlie ante la situación política peruana de finales de la década del 60 del siglo pasado se expresa a través de recursos figurativos, narrativos y retóricos. Mediante la simplificación de las formas y la transformación de las imágenes, el artista realiza retratos caricaturizados de personalidades públicas que son víctimas recurrentes de su humor y las convierte en personajes nuevos que, por medio de su inclusión en contextos distintos o la modificación de contenidos reales, además de narraciones retóricas, son desenmascarados y sus verdaderos caracteres son revelados ante los ojos de quien observa la obra.
13. El humor gráfico político de Julio Fairlie posee un alto uso de la retórica expresada gracias al empleo del texto y las figuraciones icónicas, de manera individual y asociada. La construcción de estas figuras retóricas es realizada gracias a la sustracción y/o adjunción de elementos icónicos que formulan una desviación de la realidad, la misma que necesita de más de una lectura para comprender la opinión del artista, puesto que su lenguaje -plástico y lingüístico- posee un nivel de sutileza para los propósitos del humor. La retórica icónico-plástica es, además, otro de los métodos de Fairlie para crear personajes o figuras completamente nuevas, por medio de las transformaciones icónicas antes mencionadas.
14. La innovación compositiva, el tratamiento temático y la libre lectura del humor gráfico político de Julio Fairlie permiten que el lector sea cómplice del artista, concretándose así la característica social de este subgénero. La sustitución de los *gutters* por líneas o las zonas en blanco entre escenas no se consideran como espacios vacíos, sino como áreas en las que el observador de la pieza completa la información de lo que el artista quiere expresar con su humorismo. Cuando el público ríe, el humor gráfico político consigue que ese piense en la situación o

personaje del que se burla y, al mismo tiempo, que reflexione y emita una opinión propia sobre ello.

15. El conjunto de elementos plásticos descritos en la investigación, demuestran la artísticidad de *La página del flaco*. Al realizar el análisis detallado del humor gráfico político de Julio Fairlie mediante el método histórico-crítico y el estudio formal de sus características plásticas queda establecida la condición de *La Página del flaco* como una obra de arte y es susceptible de ser estudiada en su profundidad por la historia del arte peruano.

ANEXOS

1. Entrevista a Omar Zevallos el 17 de setiembre de 2016

OZ: Él era muy desprolijo ah, él no era el típico dibujante que tenía cierto orden para dibujar o buscar buenos materiales. Él dibujaba en lo que encontraba, había un papel en el suelo, le servía, lo limpiaba y encima dibujaba.

Él estaba lleno de anécdotas, yo lo he acompañado hasta sus últimos momentos, cuando fue su entierro éramos muy poquitas personas, cuatro personas, fue muy triste para mí. Pero al *flaco* yo lo he conocido muchos años. Cuando yo me vine de Arequipa, yo estudiaba en Bausate periodismo, pero yo ya trabajaba en Correo y me mandaron a hacer un trabajo en La Prensa, entonces ahí lo conocí. Por supuesto yo ya sabía quién era, porque de niño yo veía La Página del Flaco, es más la cortaba y la coleccionaba, porque mi padre siempre compraba La Prensa y venía con suplementos con dibujos y cosas muy dirigidas a los chicos.

Él era muy desprolijo, es más hay una anécdota que cuenta de cuerpo entero cómo era. Una vez estaban terminando el trabajo, muy tarde al cierre y la típica era que haya una fiesta o una reunión y él decía “pero si estoy con mi camisa toda sucia”, tenía el cuello mugre, bien desprolijo era él. Y entonces “Ah, ya sé” dijo, agarró témpera blanca y le pintó todo el cuello a la camisa y “soplen, soplen” les decía a sus amigos. Y una vez que ya estaba limpiquito así se iba a la fiesta. Pero ese era su carácter, era muy descuidado con sus cosas. Yo le decía “Flaco, pero ¿no tienes algún material en tu casa?”, no tenía ni un dibujo propio. No conservaba nada de su trabajo y dibujada en lo que podía encontrar.

[me enseña algunos originales de Sampietri, cuando Fairlie lo volvió a dibujar después de haberse jubilado, en Arequipa]

OZ: Este es el papel de pauta, porque además está el columnaje. Y las hacía en este papel que era como satinado, donde, luego, cuando ya empiezan a llegar las computadoras se imprimían los dibujos y se armaba el pegote y luego le tomaban una placa, una foto, a eso, o sea un negativo para imprimir. Pero antes de las computadoras,

solamente en las pautas que eran de papel con esas rayas, ahí rayaban y con un contómetro, contaban la cantidad de palabras y la cantidad de texto que podía entrar según la tipografía y esa pauta se iba, junto con las fotos o los dibujos que se iban a publicar, al taller. Ahí había un señor que se sentaban en una máquina, como una máquina de escribir enorme, donde pasaban a lingotes de plomo, cada línea era un lingote de plomo. Entonces retipeaban todo y luego con los lingotes armaban como una caja de metal y sacaban una copia encima que presionaban.

ES: ¿Cómo usted define el humor gráfico y la caricatura?

OZ: Son cosas totalmente diferentes. Dentro del propio género del humor gráfico y la caricatura, hay que saberlas diferenciar. El humor gráfico normalmente aborda una situación, que puede ser política o no política, pero con una buena dosis de humor, que recrea una circunstancia, una situación. En el caso de la caricatura normalmente está circunscrita a un personaje, a una persona que existe, real. De hecho el término caricatura viene del latín caricare. Entonces es la exageración de los rasgos físicos de una persona, básicamente es esa la caricatura. Luego con el tiempo y el uso del término se ha generalizado, entonces ya a casi todo le dicen caricatura, por ejemplo en México a todo lo que tiene que ver con arte gráfico le dicen caricatura, ya sean chistes, humor gráfico, le dicen caricatura o monos. En el Perú también de alguna manera se ha venido usando, pero yo prefiero que cada cosa mantenga su lugar, es decir, el humor gráfico tiene un espacio que está definido básicamente por una situación que es abordada desde el punto de vista humorístico. Dentro de eso puede haber también la tira cómica, que es lo que hacía Fairlie también, una tira con humor. Y, a su vez, la tira también está circunscrita a la historieta y esta va a utilizar una secuencia en la cual te va contando una historia. Y ese es además el origen de la historieta, empiezan como tiras y ya más adelante van a ser más complejas, más largas, hasta que hoy ya prácticamente estamos con la novela gráfica. En realidad se ha inventado un nuevo término para hacer cosas en la cual ya se ilustran textos más elaborados, ya hechos por escritores generalmente.

En ese sentido también hay una cosa importante que también pasa en el Perú. Aquí los dibujantes de historietas normalmente trabajaban solos, es decir hacían su guion y a la vez dibujaban. En Argentina, por ejemplo, o en Chile no es así, siempre había un

guionista, que hacía los textos y se lo daba a un dibujante, él hacía una interpretación de ese texto y dibujaba. Y normalmente se generaban muy buenas duplas en la historieta. Eso no se hace en el Perú y por eso es que mucho de la historieta no ha sido tan buena, porque uno puede ser muy buen dibujante, pero no muy bien escritor. Y de hecho eso se ha venido dando incluso en los últimos años. Por ejemplo, yo he sido jurado de muchos concursos de historieta y los jóvenes quieren hacer historieta, muchos saben dibujar, se están pegando un poco al manga, qué se yo, pero no saben escribir, porque no se han formado, no han leído, hasta escriben con faltas ortográficas. Entonces todo eso se refleja en una historieta.

Bueno, entonces la caricatura yo prefiero mantenerla en lo que es el personaje, exageración de los rasgos físicos de una persona. Y ahora hay una gran cantidad evolutiva en cómo se ha ido planteando, desde la caricatura más simple hasta la más compleja, ya hecha prácticamente en hiperrealismo.

ES: En ese sentido podríamos decir que el gran género es el arte gráfico-

OZ: Sí, yo creo que sí.

ES: ... Y uno de sus subgéneros es el humor gráfico, otro es la caricatura y otro la historieta-

OZ: Sí, sí. Y la ilustración también.

ES: Sí, y la tira cómica y muchos más.

OZ. Sí.

ES: Existen estudios que en algunos casos incluyen el humor gráfico en la caricatura o la caricatura en el humor gráfico. ¿Por qué cree que existe esa dificultad en diferenciar estos subgéneros?

OZ: Bueno, básicamente porque en todo el proceso evolutivo del arte gráfico se han ido utilizando los mismos términos y se han mezclado en realidad. De hecho, creo que la palabra comic define perfectamente lo que hacía La Página del Flaco, porque es una historieta cómica... Es una historieta... Bueno, a ver, no sé si realmente sea una historieta completa, de hecho es humor gráfico, porque realiza situaciones diferentes y a veces no tiene nada que ver una cosa con otra aun cuando por ejemplo la temática sea una sola. Eso se ha estilado mucho en los dibujantes en América Latina, y hay muchísimos ejemplos en varios países sobre eso, si tu revisas las publicaciones humorísticas sí hay muchas páginas dedicadas a un tema abordadas por el mismo dibujante, que no necesariamente cuentan una historia, son situaciones humorísticas separadas, es humor gráfico básicamente. Solo que se ha planteado gráficamente de una manera... como una página donde van situaciones. Por ejemplo, yo tengo un original de un dibujante ecuatoriano que muchos años estuvo en el Perú, se llamaba Pepe Luque, muy bueno, trabajaba para Expreso. Tiene una página, por ejemplo, que hablaba sobre los toros, entonces tiene seis o siete chistes con respecto a los toros, pero no es una historieta, no tiene nada que ver, no cuenta una historia. Son situaciones aisladas, pero que tienen que ver con un mismo tema. Eso es humor gráfico y es básicamente lo que hacía Fairlie.

ES: Usted menciona en su libro Trazos y Risas esta definición del humor gráfico, la caricatura y la historieta, que parece como una evolución, y estas categorías pueden compartir la característica del humor. Dígame ¿qué características formales comparten estos subgéneros? Porque Fairlie usa la caricatura cuando hace trabajos de personajes políticos.

OZ: Es que estamos hablando ahí de la caricatura política, que en el Perú tenemos una larga tradición, porque la caricatura política en el país si ha tenido una evolución bastante grande e importante. De hecho, los primeros grabados que se hacen y que se publican en el Perú, son de la época de Ramón Castilla, que llegan incluso de grabados franceses, y abordan el tema político con caricaturas de los personajes, como Echenique, el mismo Ramón Castilla incluso.

Ahora, una cosa es el humor dominical de la página de Fairlie y otra cosa era la caricatura política que se hacía también en La Prensa, que era un solo cuadro donde abordaba la temática, ya sea el alza del precio de los alimentos, los huecos en las pistas, el lanzamiento del cohete a la luna, o sea, cualquier tema de coyuntura era abordado básicamente por los caricaturistas políticos. En el caso de Fairlie no era ese, no era un caricaturista político, no lo era porque no tenía un punto de vista definido. Yo siempre pienso, creo y estoy convencido, además, defendiendo esa posición de que un caricaturista político es como un columnista, tiene un punto de vista, tiene una opinión y es el responsable de lo que dibuja. Lo ves claramente con una caricatura de Carlín en La República, donde básicamente tienes un editorial completo que lo ves resumido en una viñeta.

En el caso de Fairlie no. A él venía el editor y le decía “Oye, haz una caricatura sobre el alza de precios y dale duro al ministro de economía”, entonces, Fairlie maquina, da vueltas y como tenía humor se lo ponía al tema y lo publicaba. No es que a él le nacía y decía “Hoy voy a criticar al ministro de economía porque me parece un tal por cual”, no. Además a él no le interesaba y siempre me lo dijo “No me interesa la política”, era una chamba que le daban, él tenía que cumplir con esa chamba, eso es lo que le decía el editor y él tenía que hacerlo. Lo que él hacía era ponerle el humor y en eso era genial.

Además no te olvides que la página editorial de los periódicos en ese tiempo era la parte más importante, era la opinión del periódico y tenía un peso político muy importante. Yo te puedo contar que en esa época, el director de un periódico era como una suerte de dios, o sea, los redactores no tenían acceso a él, solamente el editor y el jefe de redacción, nadie más. Él no se acercaba a la redacción, no veía a nadie, venía luego del mediodía, se sentaba en su oficina, revisaba el periódico y decidía la portada. En el caso de La Prensa y El Comercio, que eran los periódicos más importantes era así.

En el caso de los caricaturistas, sí teníamos acceso porque él tenía que ver la caricatura política. En mi caso, por ejemplo, cuando yo empecé a trabajar en Correo, el director era Mario Castro Arenas, yo le llevaba dos bocetos de caricatura política para que él escogiera y encima él le ponía una leyenda, lo cual era absurdo, porque de por sí la caricatura te dice muchas cosas. Pero yo era un novato, yo estaba empezando y

Heduardo estaba en la página 3 de Correo y yo, en la editorial. Por supuesto, él siempre me ganaba, pero yo trataba de competir con él, aprender de lo que él hacía pues, pero yo estaba sujeto a lo que el director decía. Después yo le fui ganando la moral, le gané su confianza, como yo era de los pocos que tenía acceso a la dirección le decía: “Don Mario, para que vamos a hacer dos, yo voy a hacer un boceto y usted me lo aprueba”, “Ya pues” me dijo. Entonces ya no hacía dos, hacía uno. Y después le dije “Ya para qué le ponemos leyenda, ya de por sí dice todo”, “Ya, ya, está bien, este arequipeño reclamón, no pongamos” me responde. Pues le fui ganando espacio, además fui ganando formación política, empezando a leer mucho también, entonces yo tenía una opinión clara. Yo jamás, después de eso, acepté una imposición en mi caricatura, la última imposición que me exigieron yo no la acepté y renuncié.

Entonces en el caso de Fairlie, él no era así, él era humorista básicamente, entero, ciento por ciento, porque no le importaba el tema político, se burlaba de lo que a él le parecía que pueda burlarse con su humor.

ES: ¿Fue muy cercano a él?

OZ: Sí era muy cercano, yo he hablado muchas veces con él, éramos muy amigos. Cuando él se jubiló y se fue a Arequipa, yo lo convencí para que publicara nuevamente y esas tiras [de Sampietri] forman parte de la nueva publicación que hizo por un tiempo en Correo [de Arequipa]. Esas son las únicas que pude rescatar y he conservado hasta ahora, que en realidad son ahora un tesoro porque ya no existen trabajos originales de él. Esas dos páginas que las tiene Vladimir [Velásquez], que son las que yo he publicado en el libro, él las encontró y no he visto más originales.

Yo creo que habría que rescatar su historia porque... En algún momento estuve tentado en ver si la Municipalidad de Punta Negra debería hacer este personaje en bronce, sentado en una banca para que la gente se tome fotos, así como te vas a San Telmo a tomarte con Mafalda digamos. Pero en el Perú no tenemos una cultura de la caricatura y el humor gráfico y los artistas que hacemos este tipo de trabajo no somos considerados artistas plenos, es como considerar el humor gráfico o la caricatura como un arte menor y no es verdad. Es tan valioso como cualquier otro, es un género igual de importante.

Lo que hay que rescatar de Fairlie era eso. Muchos caricaturistas o incluso, el propio Juan Acevedo, le tenía cierto resquemor, porque no era un político, no era un dibujante comprometido con una causa política, dibujó para Beltrán que era un derechista, luego fue ministro de economía y andaba en todos esos juguetes políticos. Pero yo sí defendiendo su posición, porque no necesariamente tenía que asumirla, él era un dibujante, un humorista puro y la prueba de eso está en sus trabajos y te ríes con lo que él dice y hace. Eso es reflejo de su propia además porque él era loco, hacía cosas absolutamente desopilantes. Era un tipo muy creativo, muy ingenioso, su vida ha estado marcada por ese tipo de situaciones. Él empezó haciendo publicidad, a él le nacían las ideas, era una cosa así como que él veía una situación e inmediatamente se la imaginaba con humor, entonces se reía de todo. Lastimosamente pasó solo los últimos años, prácticamente olvidado y aun cuando su personaje es básicamente el fundador del Día de la Historieta Peruana, no se ha hecho mucho más, no se ha escrito más sobre él, no se ha recopilado su obra. Por último, hubieran hecho lo que tú has hecho, buscar su obra, escanear todas sus páginas y guardar un archivo digital de eso, ya que podría servir para un libro después.

ES: Usted me dice que es algo desprolijo para trabajar, pero ¿cómo era su proceso creativo?

OZ: Sí, pero cualquier situación era material necesario para hacer humor. Yo no creo que él tuviera un método, nunca estudió dibujo, era absolutamente autodidacta. De hecho su dibujo es bastante sencillo, tiene además un estilo propio, no copiaba a ningún dibujante, cosa que normalmente suele pasar, yo empecé por ejemplo copiando a Málaga Grenet, muchos otros dibujantes han copiado a Vinatea o a otros. Eso se te va quedando y luego vas puliendo, vas encontrando tu propio estilo, eso es más o menos un proceso que lleva muchos años, hasta que ya te liberas de todas las cargas, tienes lo propio y apuestas por lo que quieres.

En el caso de Fairlie no. Él era absolutamente natural con respecto a su personaje, era una descripción heroica, es algo puro, porque no se lo copió a nadie. Villarán le dijo “Hay que hacer un personaje que sea así” y él de las conversaciones sacaba los temas

para hacer humor. Le decían “Sí, hay que hacer un personaje sinvergüenza, un tal vestido, vestido de tal manera”, de hecho este personaje lo interpretaron en el teatro, creo que Cayo Pinto lo hizo. Se convirtió en un personaje de moda, un personaje criollo, vivo, medio estafador, medio conchudo, son rasgos del limeño de esa época. Después se fue transformando en otra cosa y quizás ya no lo encontramos con estas características, pero sí con esos mismos defectos. Eso sorprendió muchísimo al público y la gente lo seguía, compraban el periódico para ver la tira de él, Sampietri se volvió muy famoso. Fue de los pocos personajes de tiras cómicas que prendió de esa manera. Fairlie era un referente sin duda y él nunca dejó de ser el hombre sencillo que fue hasta que murió, porque él nunca se la creyó, para él era una cosa natural, nunca tuvo una pose de más y era muy sencillo y muy humano, además.

Entonces su dibujo era muy sencillo y muy característico de él. Tú ves su dibujo e inmediatamente te vas a dar cuenta que es de él, aunque no lo firme. Tú te das cuenta que las expresiones, la forma como dibujaba es de él. Y eso es genial porque creo que es el haber conseguido que su dibujo haya entrado a la conciencia de la gente. Sí, él era un referente.

ES: ¿Afectaba en algo las inclinaciones políticas de Pedro Beltrán, director de La Prensa, en la pieza que sacara Fairlie?

OZ. Mira, ahí sí que hay que hacer una distinción bastante importante. la caricatura política, como siempre, era un referente político para el momento por la coyuntura y eran muy pocos los caricaturistas que expresaban su punto de vista sin que sea necesariamente el punto de vista de la línea editorial del periódico, eso hay que diferenciarlo. Incluso le pasó a otro dibujante arequipeño llamado Guillermo Osorio, él dibujaba para Ají Molido en Caretas, [pero] también dibujaba en El Comercio y se pueden establecer claramente las diferencias. En El Comercio, él hacía lo que la línea del periódico exigía y eso estaba plasmado en el dibujo de la página editorial; en cambio para Ají Molido de Caretas él dibujaba lo que él pensaba, lo que él sentí respecto a la política. Entonces tú te das cuenta que hay una enorme diferencia entre la carga política y la dosis de humor que tenía en cada una.

En el caso de Fairlie, él hacía la caricatura política por encargo, porque el periódico le decía y porque en efecto, tanto Beltrán como los Miró Quesada en El Comercio lo que querían era utilizar siempre cualquier medio gráfico para expresar su punto de vista, ya sea a favor o en contra, para criticar a alguien que le interesaba, utilizando al caricaturista. ¿Puede eso reñirse con la ética? Sí. Probablemente yo no lo hubiera hecho, de hecho muchos no lo hacemos. Pero en esos tiempos, y por el carácter que tenía Fairlie, a él no le interesaba, él no era un caricaturista político, no era su tema, por lo tanto no debemos circunscribirlo en ese campo. Él era un dibujante que hacía humor y si parte de su contrato era hacer una caricatura política, pues había que hacerla, pero no era un tema que a él le interesara y eso también puedes verlo en sus caricaturas de la revista Rochabús o en La Olla y muchas otras revistas. El tema era siempre lo que el editor o el director de la revista le decía, él la hacía, no le importaba, puede ser de izquierda, puede ser de derecha, pero igual él lo hacía. Entonces él no tenía una posición política como caricaturista y eso hay que diferenciarlo. Él era un humorista gráfico.

ES: Hace un momento me decía que la gente compraba el periódico Última Hora por las tiras cómicas que él hacía, ¿cree que pasaba lo mismo con La Prensa? Porque las personas le escriben cartas a este diario dirigidas a él y Fairlie las incluye muchas veces en La Página del Flaco. Mi pregunta en verdad es ¿qué opina sobre esta función o característica social que tiene el humor gráfico?

OZ: Ahí hay una interacción interesante, ¿no? Porque normalmente los lectores- además tienes que centrarte en la época, en ese momento no había internet, no había nada, los lectores mandaban cartas al editor. Entonces, que el dibujante reciba cartas o sugerencias sobre un tema y que él aborde ese tema desde ese punto de vista, porque consideraba que era importante y lo podía hacer, yo creo que eso muestra claramente que él tenía una conexión muy estrecha con sus lectores. Ahí había un enganche muy interesante porque su humor estaba funcionando. Sí, la gente lo leía. Sí, la gente lo seguía, lo buscaba. En el caso de la tira [Sampietri], claro, porque él contaba una historia, un chiste brevemente desarrollado en tres o cuatro viñetas y a veces dejaba para el día siguiente; a veces también abordaba el tema político en ella, incluso caricaturizaba a un ministro de economía. Entonces cuando era necesario, sí lo podía hacer. Pero sí había una conexión muy interesante con sus lectores, que para la época

era bastante decir, ya era una persona importante en el periódico y era un referente para seguir.

ES: ¿Por qué el humor gráfico peruano, junto a los otros subgéneros del arte gráfico, deben considerarse y estudiarse como obras de arte?

OZ: Porque creo que refleja una circunstancia determinada en una coyuntura política determinada, es un registro para la historia del país y no hablo solamente de la caricatura y del humor gráfico del Perú, hablo en general. Un ejemplo claro de cómo sí es considerado un arte mayor es lo que pasa en Argentina. Ahí tenemos dos museos del humor, hay un museo de la caricatura y un museo del humor, o sea, dos lugares donde existe un patrimonio que han guardado esas personas para exhibirlas, para ser muestras que se van renovando cada cierto tiempo y donde hay trabajos originales de Málaga Grenet y Raúl Valencia, que dibujaron en Argentina, cosa que no tenemos aquí. En el Perú no existe ni un original de Málaga Grenet en un museo, no existe ninguno solo, porque ni siquiera tenemos un museo dedicado al arte gráfico. Entonces, por lo tanto, hemos dejado olvidada esa parte cuando tenemos una larga trayectoria sobre todo en el ámbito político, Porque yo creo que el humor gráfico se ha desarrollado básicamente de una manera muy rigurosa y muy fortalecida en el ámbito político y todas las caricaturas desde sus primeras publicaciones son políticas. Tú puedes revisar la gran cantidad de publicaciones que ha habido en el Perú y siempre ha habido un dibujante que ha hecho caricatura política y lo que ha hecho es retratar un momento político, una coyuntura política que creo que es importante para nuestra propia historia y para nuestro propio reconocimiento como peruanos. A través de eso podemos encontrar una mirada crítica de lo que ha venido pasando en la política en toda nuestra historia desde la época de independencia. Por eso es importante tenerlo, por eso es importante registrar, por eso es importante guardar, porque es a través de eso que podemos entender y entendernos mejor nosotros como personas políticas. Y para no tener que pasar por lo que pasamos cada cinco años que vamos a una urna, votamos y no sabemos por quién votamos, por eso tenemos una sarta de inútiles en el Congreso o presidentes que terminan como Humala, porque no tenemos una posición política, porque no hemos sido lo suficientemente previsores para guardar, preservar y estudiar el arte gráfico en el Perú, sobre todo cuando hemos sido de América Latina, los más importantes.

[vemos algunos dibujos de Julio Fairlie que salieron en el libro Trazos y Risas]

OZ: Fairlie a veces firmaba como “Nevada”. En Arequipa decimos “estás con nevada” cuando estamos molestos, es muy típica de los arequipeños esa frase, porque dicen que la nevada y el Misti nos afectan y nos molestan.

ES: [viendo la página de Última Hora, cuando Sampietri despide a las tiras cómicas estadounidenses] Esta es la página de la despedida.

OZ: Sí. Lo que pasa es que en ese momento- te explico cómo funcionaba. En ese tiempo los periódicos compraban estos paquetes a los sindicatos. En Estados Unidos funcionan los sindicatos gráficos de dibujantes y ellos venden las producciones en masa. Entonces, ¿qué pasaba? Tú comprabas un paquete de tiras cómicas de estos personajes por un dólar, o sea era muy barato. Muchos de los periódicos compraban estos paquetes porque era más fácil que pagar a un dibujante mensualmente, entonces compraban eso y publicaban las tiras hechas en Estados Unidos, traducidas y eso. Incluso en algunos casos mal traducidas también. Pero bueno, cuando llega esta etapa, no sé si es en la época militar, no sé en qué año es, el 12 de setiembre que empieza con esto-

ES: ¿Con Velasco?

OZ: Claro, después también el gobierno militar impide la importación de los cómics, de las revistas de superhéroes, de Superman y dejaron de llegar al Perú. Había que hacer producción nacional y se plantea hacer personajes locales. Bueno, pero esto es antes en verdad y a él se le ocurre, para no decir “Estas tiras ya no van más”, meter su personaje en las viñetas de esas tiras. Y hasta le cambia los textos.

ES: Sampietri es el encargado de despedirlos.

OZ: Además que el humor que él estaba haciendo en ese momento encajaba perfectamente en el perfil de Última Hora, que era el periódico popular por excelencia en ese momento, los que ahora llamamos chicha. Entonces el tipo de humor sencillo,

directo, popular, que además utiliza la jerga de la gente, por eso es que el personaje inmediatamente caló en los lectores.

ES: Yo le puedo mostrar unas imágenes que he escogido de él para esta investigación. Esta por ejemplo, es “El Mundo del fútbol”, donde agrupa a los partidos políticos como equipos. Aquí y en varias otras piezas siempre coge a Belaunde con el tema de la carretera marginal de la Selva.

OZ: Estos recursos que se utilizan mucho en el humor gráfico cuando un humorista identifica a un determinado personaje con una situación, en este caso, por ejemplo, la marginal. Y esto es recurrente porque funciona, porque la gente se ríe de cómo es que el humorista utiliza al político en ese tipo de circunstancia. Me hace recordar cuando yo en Arequipa, trabajaba en Correo y hacía la caricatura política y además era editor del periódico. Pero bueno, en un momento a una directora de educación la puse sentada en la luna de Paita. Nunca más la volví a bajar de ahí, cada vez que la dibujaba, lo hacía sentada en la luna de Paita, porque decía cosas incoherentes, estaba fuera de foco. Era tal la empatía con los lectores que cada vez que me encontraba con gente me decían “¡Oye, la luna de Paita!” y la identifiqué. Después había un periodista, gordo, periodista radial, que era un sobón, de esos que le das plata y te soba todo el día, él le sobaba al alcalde en Arequipa. Yo dibujé un gordo en el piso en el piso haciendo reverencia, nunca le puse cara, siempre lo dibujé así y le puse “El gordo ayayero”, nunca puse su nombre tampoco. Ese señor luego fue congresista y todo el mundo le decía “El gordo ayayero”. Nunca lo identifiqué, nunca dije “Ese es tal persona”, pero la gente inmediatamente sabía que él era y desde ahí se quedó con el apodo. Ese tipo de recursos en el humor funciona y probablemente Fairlie lo hacía con lo de la marginal de la Selva.

ES: Y así también lo hace con Haya de la Torre. En todo momento lo dibuja echado en su cama, con una almohada, como si estuviese muy cómodo en donde esté.

OZ: Ese es el lenguaje subliminal del humor que, finalmente, el lector lo capta.

ES: Claro. Y para esto hay que leer mucho. ¿Por qué Haya de la Torre ha sido dibujado por Fairlie en esta actitud? Entonces hay que comprender la historia detrás de este lenguaje.

OZ: Es muy probable por lo que estoy viendo aquí que Fairlie haya tenido muchas indicaciones del jefe de redacción, que en ese momento era Ravines creo y él utilizaba casi todos los recursos y las informaciones para atacar a los enemigos políticos de Beltrán y él mismo utilizaba el periódico para eso también. Sin duda ahí tú ves la posición política del diario.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA. VV. (2014). *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*. http://www.ffyh.unc.edu.ar/sites/default/files/e-books/EBOOK_DICCIONARIOCRITICO.pdf
- ABREU, Carlos (2000). Periodismo iconográfico (V). Dibujo satírico, dibujo humorístico, chiste gráfico y caricatura. *Revista Latina de Comunicación Social*, (36). 31 de mayo, 2016, 12:35 h. <http://www.ull.es/publicaciones/latina/aa2000kjl/u36di/01abreu.htm>
- AGUIRRE ROCA, M. (04 de enero de 1959). El Automovilista: Centauro Moderno. *La Prensa* (Suplemento 7 días del Perú y del mundo), pp. 12-13
- AIELLO, María Agustina y VAROTTO, Ana Soledad (2008). *Humor gráfico político y sus modos de construcción desde una mirada crítica*. Tesis para optar el grado de Licenciado en Comunicación Social. Facultad de Periodismo y Comunicación Social. Universidad Nacional de La Plata, La Plata.
- ÁLVAREZ JUNCO, Manuel (marzo – abril, 2015). La caricatura antes de la caricatura. Una arqueología del humor gráfico desde la Prehistoria. *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, (35), 100 – 113.
- ANTONINO, JOSÉ (1980). *El dibujo de humor*. Barcelona: CEAC.
- BÉJAR RIVERA, Héctor (1977). *La verdad sobre los diarios*. Lima: Eds. Socialismo y Participación
- BELAUNDE TERRY, Fernando (1960). *Pueblo por pueblo*. Lima: Editorial Horizonte.
- CASTRILLÓN VIZCARRA, Alfonso (1973). *La caricatura en el Perú*. Lima: Seguro El Pacífico.
- Ceplan.gob.pe. (2016). ¿Qué es el Sinaplan? | CEPLAN. [en línea] Disponible en: <http://www.ceplan.gob.pe/sinaplan-2/> [Acceso: 17 de noviembre, 2016].
- CHAMORRO DÍAZ, Martha C. (2005). El humor gráfico desde una perspectiva retórica. *Icono14*, 3 (2), 215 – 232.

- CHIRINOS SOTO, Enrique (1977). *Historia de la República*. Lima: Editorial Andina S.A.
- CHIRINOS-ALMANZA, Alfonso (noviembre-diciembre 1975). La Reforma Agraria peruana. *Nueva Sociedad*, (21), 47 – 64.
- COLLIER, David (1978). *Barriadas y élites: de Odría a Velasco*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- COMPAGNONI, Patricia y JUAN, Claudia (octubre 2014). *El humor gráfico riojano como fuente de información de la realidad social Argentina*. Ponencia presentada en X Encuentro de Directores y IX de Docentes de Escuelas de Bibliotecología y Ciencia de la Información del MERCOSUR “La cooperación y el compromiso en la formación profesional” Buenos Aires, Argentina. Recuperado de <http://www.bn.gov.ar/media/page/ponenciaCompagnoni.pdf>
- Congreso de la República del Perú (1964). *Ley de Reforma Agraria N° 15037*. Lima.
- CONTRERAS, Oscar y CUETO, Marcos (2007). *Historia del Perú contemporáneo*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- DE NORIEGA, E. (2012). Odría, el General de la alegría. [Blog] *Miscelánea*. Disponible en: <http://miscelanea-rafo.blogspot.pe/2012/08/odria-el-general-de-la-alegria.html> [Acceso: 8 de noviembre, 2016].
- donQuijote. (s.f.). Vocabulario Taurino – Corridas de Toros en España. [en línea] Disponible en: <http://www.donquijote.org/cultura/espana/los-toros/vocabulario> [Acceso: 10 de noviembre, 2016].
- *El Incendio en el Mercado Central - Febrero de 1964*. (2010). [Blog] Una Lima que se fue. Disponible en: <http://unalimaquesefue.blogspot.pe/2010/11/el-incendio-en-el-mercado-central.html> [Acceso: 9 de noviembre, 2016].
- Es.wikipedia.org. (2016). Ministro de Agricultura y Riego del Perú. [en línea] Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Ministro_de_Agricultura_y_Riego_del_Per%C3%BA [Acceso: 17 de noviembre, 2016].
- FERNÁNDEZ PONCELA, Anna María (marzo – mayo 2015). Caricatura política, razones y emociones. *Razón y palabra*, (89).

- FRANCO QUIROZ, Fernando (2009). *Cronología de la historieta peruana*. 18 de setiembre, 2016, 21:30 h. http://www.kingdomcomics.org/historieta_peruana.html
- FREUD, Sigmund (1905). *El chiste y su relación con lo inconsciente*. 10 de junio, 2016, 11:40 h. http://www.elortiba.org/pdf/freud_chiste.pdf
- GÁLVEZ MONTERO, J. y GARCÍA VEGA, E. (2016). *Historia de la Presidencia del Consejo de Ministros. Democracia y buen gobierno*. TOMO II (1956-2016). 1st ed. [ebook] Lima: Empresa Peruana de Servicios Editoriales S.A., p.48. Disponible en: http://www.pcm.gob.pe/wp-content/uploads/2016/07/Historia_de_la_Presidencia_del_Consejo_de_Ministros_Tomo_II_pdf.pdf [Acceso: 9 de noviembre, 2016].
- GARGUREVICH REGAL Juan (1972). *Mito y verdad de los diarios de Lima*. Lima: Edit. Gráfica Labor.
 - (1991). *Historia de la prensa peruana: 1594 – 1990*. Lima: La Voz Ediciones.
- GASCA, Luis y GÜBERN, Román. (2011). *El discurso del cómic*. Madrid: Cátedra.
- GOMBRICH, Ernst H. y KRIS, Ernst (1938). *The Principles of Caricature*. Recuperado de <https://gombricharchive.files.wordpress.com/2011/05/showdoc85.pdf>
- GOMBRICH, Ernst H., HOCHBERG, J. y BLACK, M. (1983). *La máscara y la cara: la percepción del parecido en Arte, percepción y realidad*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- GOMBRICH, Ernst H. (1984). *The Experiment of Caricature en Art and illusion*. Washington: The National Gallery of Art.
 - (2003). *Magia, mito y metáfora en Los usos de las imágenes*. México: Fondo de Cultura Económica.
- GÓMEZ TOTOY, Diana y CALERO REVELO, Ana (2011). *El recurso de la caricatura política en los medios de comunicación, específicamente en las columnas de opinión de los diarios el comercio y el universo durante tres períodos determinados primera candidatura de Rafael Correa (Agosto 2006), aprobación del referéndum (septiembre 2008) y segunda candidatura de Rafael Correa (Marzo 2009)*. Tesis para optar el grado de Licenciado en Periodismo. Facultad de Ciencias de la Comunicación. UDLA, Sede Ecuador, Quito.

- GROUPE μ (2010). *Tratado del signo visual* (2da edición). Madrid: Cátedra.
- HILDEBRANDT, César (2009). *Cambio de palabras* (3era edición). Iquitos: Tierra Nueva Editores.
- INFANTE YUPANQUI, Carlos (2008). *Poder y humor gráfico durante el periodo de crisis del régimen de Alberto Fujimori, 1996 – 2000*. Tesis para optar el grado de Doctor en Sociología. Facultad de Ciencia Sociales. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- Junta del Gobierno Militar 1962, (1962). *Decreto Ley N° 14220*. Lima.
- KLARÉN, Peter F. (1976). *Formación de las haciendas azucareras y orígenes del APRA* (2da edición). Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- (2005). *Nación y sociedad en la historia del Perú*. Traducción de Javier Flores. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- LA CARRETERA MARGINAL DE LA SELVA (2012). Centenario Fernando Belaúnde Terry, 04 de setiembre de 2016, 16:09 h. <http://fernandobelaundeterry.com.pe/la-carretera-marginal-de-la-selva/>
- LEDGAR, Melvin (2004). *De Supercholo a Teodosio: historietas peruanas de los sesentas y setentas*. Lima: ICPNA
- LOS GÉNEROS NARRATIVOS DE LA HISTORIETA (2009). Bang! Teoría de la historieta. 31 de mayo, 2016, 12:55 h <http://bang.wikidot.com/los-generos-narrativos-en-la-historieta>
- LUCIONI, Marco (diciembre 2002). La historieta peruana 2. *Revista Latinoamericana de estudios sobre la historieta*, 2 (8), 203 – 218.
- Marxists.org. (2007). [MIA] *Partido Comunista de China (1966): Decisión del Comité Central del Partido Comunista de China sobre la Gran Revolución Cultural Proletaria*. [en línea] Disponible en: <https://www.marxists.org/espanol/tematica/china/documentos/com.htm> [Acceso: 9 de noviembre, 2016].
- MATOS MAR, J. y MEJÍA, J. (1980). *La reforma agraria en el Perú*. 1era ed. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

- McCLOUD, Scott (1994). *Understanding comics*. Nueva York: Harper Perennial
- McPHEE, Constance C. y ORENSTEIN, Nadine M. (2011). *Infinite Jest: Caricature and Satire from Leonardo to Levine*. EE.UU: The Metropolitan Museum of Art.
- NORABUENA HUAMÁN, Teodorico (1982). *La libertad de prensa en el Perú: estudio crítico-histórico desde la Independencia hasta 1974* (1era edición). Lima: [s.n.]
- PAGANINI, Eduardo (2008). El humor entre los '60 y '70. Una breve mirada al humor como discurso social y su vínculo con la política. *Revista Borradores*, 8-9. <https://www.unrc.edu.ar/publicar/borradores/Vol8-9/pdf/El%20humor%20entre%20los%2060%20y%2070.pdf>
- PALACIOS RODRÍGUEZ, Raúl (2005). Historia de la República del Perú (1933-2000) en *Historia de la República del Perú* (9na edición). Tomo 18. Lima: Ed. El Comercio.
- PARODI TRECE, Carlos (2000). *Perú 1960 - 2000: políticas económicas y sociales en entornos cambiantes*. Lima Universidad del Pacífico.
- PEIRANO, Luis; BALLÓN, Eduardo; BARTET, Leyla [et al.] (1978). *Prensa: apertura y límites*. Lima: DESCO, Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo.
- PELAYO, Pepe (s. f.). *¿Qué es el humor gráfico?* Recuperado de <http://humorsapiens.com/que-es-el-humor-grafico>
- PEPE, E. (2014). Clasificación tipográfica. 1st ed. [ebook] Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, pp.1-14. Disponible en: https://tipografiauno.files.wordpress.com/2014/02/apunte_clasificaciontipografica_tipo13.pdf [Acceso: 20 de febrero, 2017].
- Personajes adjetivados. (2007). [Blog] *Siglos curiosos*. Disponible en: <http://sigloscuriosos.blogspot.pe/2007/07/personajes-adjetivados.html> [Acceso: 20 de noviembre, 2016].
- PREBLE, C. (2016). *Un Minero Americano en Perú: Una Lección en Paciencia y Perseverancia*. 1era ed. [ebook] Arizona: Wheatmark. Disponible en: <https://books.google.com.pe/books?id=0PRSDAAQBAJ&pg=PT50&lpg=PT50&dq=huelga+en+toquepala+1966&source=bl&ots=q2ZTI6FGQA&sig=7Mxu>

yvZYr5cxrDEGHC6dt3CSVwo&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwiX39OF1JzQAhUHKWMKHbWyCqIQ6AEILDAD#v=onepage&q=huelga%20en%20toquepal a%201966&f=false [Acceso: 9 de noviembre, 2016].

- QUIROZ, Alfonso W. (2013). *Historia de la corrupción en el Perú* (2da edición). Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (2014). *Diccionario de la lengua española* (24.^a ed.). Consultado en <http://www.rae.es/>
- RECIO, A. and DOMINGO, P. (s.f.). Las suertes de muleta en la corrida de toros. [en línea] Elartetaurino.com. Disponible en: <http://www.elartetaurino.com/suertes%20de%20muleta.html> [Acceso: 10 de noviembre, 2016].
- REGIANNI, Federico (enero – julio, 2012). El lugar de lo cómico: algunos desplazamientos en el humor gráfico. *Revista Antíteses*, 5 (9), 127 – 141.
- RODRÍGUEZ CAMARGO, Doris y VELÁSQUEZ ORJUELA, Ana (enero-junio, 2011). Análisis crítico del discurso multimodal en la caricatura internacional del periódico The Washington Post. *Cuadernos de Lingüística Hispánica*, (17), 39 – 52.
- SAGÁSTEGUI HEREDIA, Carla (2003). *La historieta peruana I: los primeros 80 años 1887 – 1967*. Lima: ICPNA.
- SALDAÑA LUDEÑA, Pedro (2008). *El derrocamiento de Belaunde: cuarenta años después*. Lima: [s. n.]
- Southernperu.com. (2016). About SCC. [en línea] Disponible en: <http://www.southernperu.com/ENG/about/Pages/HomeMore.aspx> [Acceso: 9 de noviembre, 2016].
- SUÁREZ ROMERO, Miriam (2015). El humor gráfico como herramienta de crítica: los líderes políticos internacionales en las viñetas de *El País*. *Revista Científica de Información y Comunicación*, (12), 227 – 255.
- STEIMBERG, Oscar (2001). Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico. 1 de junio, 2016, 20:38 h. <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/steimberg/pdf/steimberg06.pdf>

- TAPIA, C. (2016). *Los partidos de antes*. [en línea] Perú21.pe. Disponible en: <http://peru21.pe/opinion/partidos-antes-2202170> [Acceso: 9 de noviembre, 2016].
- THORNDIKE LOSADA, Guillermo (1993). *Los prodigiosos años 60*. Lima: Edit. Libre.
- VILLAVICENCIO LÓPEZ, Alejandro (1978). *Los diarios antes y después de la expropiación*. Lima: [s. n.]
- ZAPATA VELASCO, A. (2012). Semblanza de Héctor Cornejo Chávez. [Blog] Clío. Historia y actualidad del Perú y el mundo. Disponible en: <http://clioperu.blogspot.pe/2012/07/semblanza-de-hector-cornejo-chavez.html> [Acceso: 9 de noviembre, 2016].
- ZEVALLOS VELARDE, Omar (2010). *Trazos y risas: los caricaturistas arequipeños*. Arequipa: Cuzzi Editores.